Juan Duchesne-Winter

Del príncipe moderno al señor barroco: la república de la amistad en *Paradiso*, de José Lezama Lima

archivos del Índice
Cali

Juan Duchesne-Winter

Primera edición, 2008

Apartado aéreo 25970, Cali
e-mail: archivosdelindice@yahoo.com

Esta es una edición digital del libro que archivos del Índice publicó en el año 2008. Se respeta fielmente el contenido del mismo aunque se han introducido variaciones de tipo formal (entre otras, la numeración de las páginas).

Las vicisitudes de la causalidad antes de precipitarse a su llamado, a la precisión de su nombre, tienen distintas máscaras.

José Lezama Lima, "Preludio a las eras imaginarias"

Cuba experimenta cuatro revoluciones de enorme impacto en menos de un siglo: la Guerra de los Diez Años (1868-1878), la Guerra de 1895, la Revolución de 1933 y la Revolución triunfante en 1959. Todas propenden, con los complejos resultados que se conocen, a deslindar el campo político de un proyecto de estado moderno derivado de la propia experiencia cubana y de los modelos que establece la experiencia europea, en una sociedad colonial y neocolonial americana donde lo político, como articulación de soberanía, permanece particularmente heterónomo a múltiples relaciones de clase, raza, género y etnia, enredándose inextricablemente en las prácticas corporales, sexuales, lingüísticas, familiares, domésticas, clientelistas, post-esclavistas, semi-feudales, mercantiles y administrativas inherentes a los desiguales ciclos del capital global que articulan la "colonialidad

del poder"[1] y se sustentan en ella a lo largo del siglo referido. Dos de estas revoluciones coinciden con sendos ajustes mayores del imperialismo global, los cuales el proyecto cubano de crear un estado nacional según el modelo de soberanía disponible en la época no podía esquivar: 1) la guerra de Independencia de 1895, que coincide con el desplazamiento de la regencia del *nomos de la tierra*[2] a los Estados

---

[1] Cf. Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en E. Lander (comp.) *Colonialidad del poder, eurocentrismo y ciencias sociales*, CLACSO/UNESCO, Buenos Aires, 2000, pp. 201-246. En "Colonialidad del poder, globalización y democracia" (Lima, 2000, nota 3 [http://www.rrojasdatabank.info/pfpc/quijan02.pdf]), él distingue así los conceptos de "colonialidad" y "colonialismo":

> Aquí sin duda es útil notar que los términos "colonialidad" y "colonialismo" dan cuenta de fenómenos y cuestiones diferentes. El "colonialismo" no se refiere a la clasificación social universalmente básica que existe en el mundo desde hace 500 años, sino a la dominación político-económica de unos pueblos sobre otros y es miles de años anterior a la colonialidad, ambos términos están, obviamente, relacionados, puesto que la colonialidad del poder no habría sido posible históricamente sin el específico colonialismo impuesto en el mundo desde el siglo XV.

[2] El "nomos de la tierra" es, para Carl Schmitt, el orden espacial, cultural, ideológico, imaginario y jurídico articulado a partir de la conquista de América

Unidos tras la Guerra Hispanoamericana de 1898; 2) la Revolución triunfante en 1959, que coincide con el fragor de la Guerra Fría, cuando ya la Doctrina Truman, reconociendo la estructura bipolar del orden internacional que resulta de la existencia de una Unión Soviética nuclearizada[3], recicla la vieja distinción europea entre civilización y barbarie bajo la nomenclatura conceptual de "países desarrollados" y "países en desarrollo", con vistas a forzar tanto a los primeros como a los segundos a aliarse al polo norteamericano, en tanto garante nuevo del nomos de la tierra. En el primer momento (tras 1898), los independentistas cubanos padecen la

---

que subyace al sistema político y de derecho europeo en general y su deriva imperialista moderna. Este nomos no es equivalente a un particular imperialismo occidental, sino condición de posibilidad de los imperialismos modernos en general, incluyendo el norteamericano (cf. *The Nomos of the Earth*, Telos Press, New York, 2006, [1ª ed. alemán, 1950; trad. G.L. Ulmen], pp. 49, 86 y ss. {Versión castellana: *El nomos de la tierra*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1979, trad. D. Schillig}). Según Schmitt, este orden entra en fase de declive terminal desde finales del siglo XIX, pero su planteamiento también nos permite interpretar que el "nomos de la tierra" simplemente se recicla desde el ámbito de poder global estadounidense a partir de 1898 (Ibídem, p. 290).

3 Cf. G.L. Ulmen, "Translator's introduction", Ibídem, p. 30.

frustración de su proyecto de estado al ver a su República mediatizada por la Enmienda Platt[4], que resguardaba el "derecho de intervenir" inherente al "humanitarismo"[5] beligerante del

---

[4] Cf. Emilio Roig de Leuschering, *La Enmienda Platt. Su interpretación primitiva y sus aplicaciones posteriores hasta 1921*, Imprenta El Siglo, La Habana, 1922. Para comprender la desilusión catastrófica de los independentistas cubanos ante la pseudo-república que les impuso la geopolítica inaugurada en 1898, basta leer las francas declaraciones de Leonard Woods, importante ejecutor de la misma, en calidad de gobernador militar estadounidense:

> Por supuesto que a Cuba se le ha dejado poca o ninguna independencia con la Enmienda Platt […]. No puede hacer ciertos tratados sin nuestro consentimiento, ni pedir prestado más allá de ciertos límites, y debe mantener las condiciones sanitarias que se le han preceptuado, por todo lo cual es bien evidente que está en lo absoluto en nuestras manos y creo que no hay un gobierno europeo que la considere por un momento como otra cosa sino lo que es, una verdadera dependencia de los Estados Unidos […]. Con el control que tenemos sobre Cuba, un control que sin duda pronto se convertirá en posesión, en breve prácticamente controlaremos el comercio del azúcar en el mundo (citado por Julio Le Riverend, *La República: dependencia y revolución*, Instituto del Libro, La Habana, 1969, pp. 25-26).

[5] Es harto conocido el tópico de defensa de los derechos humanos y de ayuda a un pueblo

nuevo nomos occidental articulado por Estados Unidos. En el segundo momento (tras 1959), los revolucionarios cubanos logran zafarse tanto de la república neocolonial como de la doctrina Truman, estableciendo una República soberana y optando por no alinearse con el polo estadounidense, pero, al no tener otra alternativa que aliarse entonces a la Unión Soviética, no pueden evitar permanecer sujetos a la lógica de la bipolaridad derivada del nuevo nomos euronorteamericano.

Independientemente de las bases populares que las animaron, estas revoluciones se beneficiaron de la participación intelectual y política de élites clasemedieras dotadas de gran capital simbólico, que colectiva e individualmente actuaron como potenciales (y eventualmente efectivos) avatares del *príncipe moderno*, en el sentido que le confiere a este concepto Antonio Gramsci[6]. El *príncipe moderno*

---

desprotegido, incapaz de "valerse por sí mismo", que acompañó la ocupación norteamericana en Cuba.

[6] Gramsci concibe al "Príncipe moderno", figura mítico-abstracta que equipara al partido orgánico de la transformación revolucionaria, a partir de la afirmación implícita en Maquiavelo "de que la política es una actividad autónoma, con unos principios y unas leyes propios, distintos de los de la moral y la religión […]" (*La política y el estado moderno*, Península, Barcelona, 1973 [1ª edición en italiano, 1949; trad. J. Solé-Tura], p. 71).

es la figura modélica reclamada por dicha experiencia histórica, pues la secuencia de revoluciones que la vertebra cultivó en su largo y sostenido curso un intensísimo deseo, al punto de merecer el calificativo de utópico, de fundar la "República de Martí"[7], como espacio soberano y prístino de lo político, desbrozado de la dependencia clientelar-colonial del nomos de la tierra imperante (ya fuera instanciado por el imperialismo español, el intervencionismo norteamericano o el polo soviético de la dinámica bipolar de la Guerra Fría). No es ningún misterio que durante toda la secuencia de revoluciones cubanas tanto el legado colonial interno como la persistencia de un orden internacional colonialista han influido fuertemente en la agudeza con que el proyecto cubano de estado moderno, en la advocación democrático-radical y antiimperialista que más destacó, fue tallando su filo contra los hábitos, los atavismos, los intereses parciales, los deseos privados e intenciones inconfesables de cualesquiera actores humanos que de una manera u otra amenazaran con contaminar dicho proyecto, comenzando por las clases dominantes y la propia élite socio-cultural que ha engrosado las filas dirigentes del mismo. La propia experiencia de la República

---

[7] Cf. "La República de Martí", en E. Roig de Leuchsheirng, *Tres estudios martianos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983, pp. 15-127.

mediatizada o pseudo-república, y de la corruptela pandémica que propició, fue vivida como humillación colectiva por importantísimos sectores de la élite criolla, y sólo contribuyó a intensificar una exigencia revolucionaria de pureza y autonomía absoluta del orden de lo político frente a la nebulosa tentacular de un hábitat socio-cultural y económico viciado por la dependencia colonial[8]. El príncipe moderno trazado nítidamente por Maquiavelo (en la lectura de Gramsci) como agencia soberana[9] que eleva un principio de racionalidad política sobre el magma multiforme de aglomeraciones estáticas de lo religioso, lo moral, lo cultural y lo social correspondientes a un pasado de subalternidades lastrantes, es el perfil que nos permite conceptuar la exigencia revolucionaria a que nos referimos[10]. Como dice Fernando Mires,

---

[8] Cf. Le Riverend, op. cit., pp. 336-370.

[9] Deslindamos aquí la dimensión de la política correspondiente a la *articulación* de la soberanía, en sentido gramsciano, no así en el sentido de gubernamentalidad que enfatiza Michel Foucault en *Security, Territory, Population*, Palgrave, New York, 2007 (1ª edición francés, 2004; trans. G. Burchell), pp. 65 y ss. [*Seguridad, territorio, población*, Akal, Madrid, 2008, trad. H. Pons].

[10] Síntoma del ansia de una racionalidad política librada de la tradición hegemónica colonial es el nombre que la Federación Obrera de La Habana (FOH) da a la institución pedagógica de donde

"[e]l marxismo es, probablemente, la expresión más radical del racionalismo europeo"[11]. Se ha señalado con claridad cómo las raíces tradicionales y arcaicas propias de la rebelión sigloveintista en América Latina, cuyo epítome es la Revolución cubana, se vehiculizan a través de "la 'moderna' imagen de factibilidad de la revolución" asociada al "rasgo tecnicista de los movimientos guerrilleros" (cercanos a la concepción leninista del partido) el cual muy bien se correlaciona con la "creencia moderna en la omnipotencia de la organización"[12], o lo que en otras palabras conocemos como la práctica gerencial del capitalismo contemporáneo. Es decir, contenidos arcaicos en gran medida mitológicos, asumen forma 'progresista' dentro

---

salieron los fundadores del Partido Comunista de Cuba: "Escuela Racionalista o Moderna"; cf. Carlos del Toro y Gregorio E. Collazo, "Primeras manifestaciones del sistema neocolonial (1921-1925)", en P. Álvarez-Tabio Longa *et al*., *Historia de Cuba. La neocolonia: organización y crisis, desde 1899 hasta 1940*, Editora Política, La Habana, 1998, pp. 194-239, ver p. 225.

[11] Fernando Mires, *El orden del caos. Historia del fin del comunismo*, Libros de la Araucaria, Buenos Aires, 2005 (1ª ed. 1995), p. 55.

[12] Cf. H. C. F. Mansilla, "Violencia e identidad (un estudio sobre el movimiento guerrillero latinoamericano)", *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época), no. 45, 1985, pp. 43-61.

de una articulación marxista, conformándose a mitos más propios de la modernidad. Racionalidades tradicionales y modernas se simbiotizan parcialmente, creando anacronías y extemporalidades que son, paradójicamente muy modernas. Ello permite ubicar la extrema modernidad de la Revolución triunfante en 1959, modernidad que excede al liberalismo parlamentario de la pseudo-república y acoge sin grandes reservas una de las más tajantes formas de racionalidad política del repertorio europeo moderno, la correspondiente a los estados del "socialismo real"[13] o capitalismo soviético de estado, tal cual éste evolucionó dentro de los constreñimientos del régimen internacional bipolar de la Guerra Fría.

Si el príncipe moderno es la encarnación del puro deseo político, actor soberano de la voluntad política popular-nacional, quien la ejecuta como acción pura[14] y pura acción de una

---

[13] Rudolf Bahro, *La alternativa: contribución a la crítica del socialismo realmente existente*, Alianza Editorial/ Materiales, Barcelona, 1980 (1ª ed. alemán, 1977; trad. G. Muñoz).

[14] Define Gramsci (op. cit., p. 70):

> El Príncipe moderno, al desarrollarse, trastorna todo el sistema de relaciones intelectuales y morales, por cuanto su desarrollo significa, precisamente, que todo acto es considerado útil o dañino, virtuoso o perverso en la medida en que su punto de referencia es el Príncipe mismo y sirve

racionalidad autónoma frente a la nebulosa multiforme de lo no-político, la oposición enemigo-amigo es la que dimensiona el espacio de la acción política, según la demasiado franca conceptuación del legado imperial europeo proporcionada por el teórico reaccionario Carl Schmitt[15]. Si algo logró la Revolución de 1959 fue plasmar al príncipe moderno que deslindó el campo enemigo frente a cuya exterioridad radical se trazó un acerado campo soberano y homogéneo ("Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada"[16]) a partir del cual se

---

para incrementar su poder u oponerse al mismo. El Príncipe ocupa, en las conciencias, el puesto de la divinidad o del imperativo categórico, se convierte en la base de un laicismo moderno y de una completa laicización de toda la vida y de todas las relaciones habituales.

[15] "Supongamos que en el dominio de lo moral la distinción última es la del bien y el mal; que en lo estético lo es la de lo bello y lo feo; en lo económico la de lo beneficioso y lo no rentable […]. Pues bien, la distinción política específica, aquélla a la que pueden reducirse todas las acciones y motivos políticos, es la distinción de amigo y enemigo". Cf. C. Schmitt, *El concepto de lo político. Texto de 1932, con un prólogo y tres corolarios*, Alianza Editorial, Madrid, 2002 [1ª edición alemán, 1932; trad. R. Agapito], p. 57.

[16] Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*, Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961 [http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales].

pretendió ejercer el poder político en su crudeza, al margen de los intereses de clase y de todos los lastres feudo-coloniales (de raza, etnia, género *et alter*) sustentados por el orden neocolonial y el sistema capitalista global. El enemigo político de ese tipo de régimen, como se sabe, lo personifica la potencia regente del orden dentro del cual se configura, Estados Unidos, y lo engrosa la legión de colaboradores internos y externos, conscientes e inconscientes que amenazan, dados sus vínculos atávicos, secretos o públicos con el orden perimido, a la racionalidad sin fisuras y la definición soberana del campo político tal cual la ha pretendido encarnar el príncipe moderno, es decir el estado revolucionario. Recordemos, además, que el estado revolucionario legado por Lenin y Mao traslada la figuración del enemigo a la guerra de clases, *i. e.*, la guerra civil permanente, extrovertida o larvada, que permite eliminar a toda instancia social (burguesa, desclasada o lumpen) considerada como hostil o refractaria a la conformación "proletaria", es decir, homogénea, supuestamente despejada de intereses corporativos, sectoriales y otras impurezas pluralizantes, del espacio político.

Es en este laberinto de racionalidad, criollamente depurada y exacerbada, de lo político, donde se verifica un gesto de *pasividad*

radical[17], que si en su momento sólo perturba ligeramente el campo político-literario cubano[18], supone a largo plazo un desafío monumental a los basamentos modernos del mismo. Aparece en 1966 una sigilosa teoría política *de la amistad*[19], sin noción de polaridad enemiga, en la cual la

---

[17] La *pasividad radical* implica la "fuga" o evasión de unas condiciones de posibilidad dadas para la acción, y supone actuar bajo modos que lucen "pasivos" desde la perspectiva dominante. En términos generales me baso en mi lectura de Thomas Carl Wall, *Radical Passivity: Levinas, Blanchot, and Agamben*, State University of New York Press, New York, 2002.

[18] Cuando se publicó *Paradiso* en 1966, las autoridades pertinentes sacaron el libro de las librerías y se llegó a temer que el gobierno tomara represalias más serias contra el autor, pero poco después se levantó la prohibición, gracias a la enorme admiración que la novela suscitó en escritores amigos de la Revolución, como Julio Cortázar. Ver José Lezama Lima (edición de J. Triana), *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Verbum, Madrid, 1998, p. 111, nota 5. Adelanto mi juicio de que Lezama mantuvo una actitud fundamental oscilante entre el apoyo explícito y la convivencia consensuada con la Revolución, actitud que se les antojaba demasiado "pasiva" o "ambigua" a algunos críticos de "ambos bandos".

[19] Cf. Jacques Derrida, *Politics of Friendship,* Verso, London, 1997 (1ª ed. francés, 1994; trad. G. Collins [*Políticas de la amistad*, Trotta, Madrid, 1998; trad. P. Peñalver]), p. 105, donde se explora, a contrapelo de Schmitt, una posible "política de la amistad".

soberanía es un éxtasis interpretativo, lo político es inseparable del cuerpo (y por ende del deseo, del inconsciente, de lo sentimental, lo doméstico, la memoria, lo sagrado y el arte), y el príncipe moderno se ve reemplazado por el señor barroco, un caballero estético muy espiritual, pero sin otra ambición mundana que el disfrute sensual, amoroso y cordial de la existencia. Esta *indeclaración* política de *Paradiso*, de José Lezama Lima, alberga, no una epistemología alterna, sino una gnoseología *interna* que, desde un reclamo de autoctonía que es tan occidental como no-occidental, contrapuntea poderosamente el legado político y constitucional europeo que incide en la historia cubana y latinoamericana. En *Paradiso,* presenciamos cómo el *espacio gnóstico*[20] de Lezama Lima reemplaza al nomos

---

[20] A mi juicio, la noción de "espacio gnóstico" corresponde a la capacidad del estilo barroco de Lezama de corporizar, mediante la proliferación autónoma de la imagen, un espacio interpretativo de la experiencia y la aparición de la verdad, donde lo conocido convive con lo desconocido en una *gnosis* participativa, distinta de la epistemología como operación técnica de liquidación de lo desconocido y apropiación de la verdad. Las expresiones del propio poeta se aproximan en diversos modos a esta noción. Ver "Lectura", sección "La posibilidad en el espacio gnóstico americano", en J. Lezama Lima (edición de Ciro Bianchi Ross) *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 94-112 [1ª ed. 1959].

de la tierra, o más bien lo engulle al sobrepujarlo por medio del exceso y la hipertelia propios del *giro barroco*[21], subsumiendo el proyecto revolucionario del príncipe moderno dentro de una política de la amistad.

Ver la aproximación de Cintio Vitier en "Introducción a la poesía de José Lezama Lima", en J. Lezama Lima, *Obras completas*, Aguilar, México, 1975, pp. XI-LXIV, en especial pp. LXI-LXII.

[21] Cf. Willy Thayer, "El giro barroco", *Pensamiento de los Confines*, no. 18, 2006, pp. 93-110.

I

Señor Barroco/*Proton philon*

> *Su señorío recorre las más tesoneras reglas de la polarización y de la abundancia de detalles. Su señorío, es decir, el dominio de un cotidiano azar en que se excepciona para ejercer su soberanía sobre las ruinas exteriores.*
>
> José Lezama Lima, "Céspedes: el señorío fundador"

Tres preguntas: cabe preguntarse quién es el "señor barroco" lezamiano, qué señorea él y qué implica el atributo "barroco" con respecto a tal señorío. Comencemos, según recomendaba Nietzsche, por el "quién". En verdad se trata de "quienes". Aparte de la obra ensayística, donde se perfilan señoríos como el de Martí, Céspedes, el poeta Juan Clemente Zenea, y otros que no reciben el apelativo de "barrocos", en la prosa narrativa de Lezama desfila una interesante comunidad de señores barrocos que no necesariamente son nombrados como tales. El Coronel, padre del protagonista José Cemí, su

madre, su abuela, su tío Alberto, su amigo Frónesis, su amante Ynaca Eco Licario[22], Oppiano Licario, y el propio José Cemí constituyen advocaciones del señorío barroco en *Paradiso*. Si bien poseen rasgos y gradaciones distintivos, contribuyen a perfilar una singular figura de la soberanía con interesantes implicaciones poético-políticas. Ellos penetran, exploran y aprenden a habitar un espacio geopoético: el reino americano del cual Cuba aparece como la sinécdoque insular, como el fragmento alegórico que conduce al claroscuro universo de lo cognoscible y lo incognoscible. Su señorío de dicho espacio se da en la forma de un doble movimiento sensorial e imaginario, que conlleva un descenso órfico hacia el conocimiento de las cosas y un ascenso creativo hacia las imágenes de las cosas, que adquieren su propio cuerpo y consistencia, su verdad, dentro de un telos alegórico trascendente. La plenitud de ese movimiento, en

[22] Ynaca Eco Licario se convierte en amante de José Cemí en el relato inconcluso *Oppiano Licario*, que aquí consideramos como segunda parte de *Paradiso*, siguiendo lo expresado por el propio Lezama en carta de 1974 a su hermana Eloísa: "Continúo trabajando en mi otra novela, que será como la segunda parte de *Paradiso*" (cf. *Cartas a Eloísa y otra correspondencia,* op. cit., p. 187). Al quedar esta parte inconclusa, se la puede leer más como extensión de aquella que le sirve de primera parte, que como "otra novela" autosuficiente.

el cual se pliegan sobre sí mismas las dimensiones interiores y exteriores, imaginarias y reales, artificiales y naturales (es decir, lo íntimo, lo inconsciente individual y colectivo, natural, social, cultural y divino) del espacio insular, provee la medida de un señorío, dominio o soberanía que no se manifiesta como control o subordinación de un sujeto sobre los demás (considerados como objetos), sino como emanación de lucidez, cordialidad y simpatía indefectiblemente colectivas, que conjugan estrechísimas afinidades de amistad y parentesco.

La figura originaria, el *proton philon*[23], de la comunidad genealógica y contemporánea del señorío lezamiano encarnada en los personajes principales de *Paradiso*, es el señor barroco según aparece descrito en "La curiosidad barroca":

> Monje, en caritativas sutilezas teológicas, indio pobre o rico, maestro en lujosos latines, capitán de ocios métricos, estanciero con quejumbre rítmica, soledad de pecho implicada, comienzan a tejer en torno, a voltejear con amistosa sombra por arrabales, un tipo, una catadura de

---

[23] La amistad o "afinidad electiva" fundante que se convierte en modelo de vida; cf. Jean-Claude Fraise, *Philia: La notion d'amitié dans la philosophie antique*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1984, pp. 139 y otras.

> americano en su plomada, su gravedad y su destino. El primer americano que va surgiendo como dominador de sus caudales es nuestro señor barroco. Con su caricioso lomo holandés de Ronsard, con sus extensas tapas para el cisne mantuano, con sus plieguillos ocultos con malicias sueltas de Góngora o de Polo de Medina, con la platería aljofarada del soneto gongorino o el costillar prisionero en el soneto quevediano. Antes de reclinar sus ocios, el soconusco, regalo de su severa paternidad episcopal, fue incorporado con cautelas cartesianas, para evitar la gota de tosca amatista. Y ya sentado en la cóncava butaca del oídor, ve el devenir de los *sans-coulotte*s en oleadas lentas, grises, verídicas y eternas.[24]

Lezama no habla de "señor" barroco por nada. Pudiera haber dicho, "sujeto", "personaje", u "hombre" barroco, pero insiste en designar el señorío, una soberanía personal, que si bien se articula sobre el espacio geopoético que hemos descrito, invocando un dominio de la experiencia ética y estética en lugar del poder en su sentido ordinario, no deja de implicar lo político, como lo

---

[24] "La curiosidad barroca", *La expresión americana*, en *Obras Completas,* tomo II, op. cit., pp. 302-325 [1ª ed., 1957]; cita en la p. 305.

hace todo señorío o soberanía. No olvidemos que la palabra "señor" se define en oposición a "siervo" o "esclavo". Es señor quien no sirve a nadie, es decir, el sujeto soberano; por lo que la mera mención del señorío connota una dinámica intersubjetiva y colectiva de articulación de fuerzas y posiciones, es decir ineludiblemente política. Pero en el caso de Lezama, este señorío se salta la lógica hegeliana del señor y el esclavo: 1) en primer lugar invoca una soberanía, que según hemos explicado, no incide en el poder sobre los otros y las cosas, si no que se pliega sobre la calidad ética y estética de la experiencia de tal manera que, si bien concierne a lo interpersonal, sólo pone en juego una pluralidad de interioridades, distanciándose de toda noción de poder objetivo; 2) en segundo lugar, elide la relación misma amo-siervo. El señor barroco no se autoconstituye en el reconocimiento que le otorga el siervo, como en el caso del *amo* de Hegel[25], sino en la reciprocidad con sus íntimos y semejantes, entre quienes no reconoce prevalencias de rango, clase, género ni raza. Cintio Vitier enfatiza que el señor barroco lezamiano no necesariamente es rico ni poderoso[26], y tiene razón, pero también cabe

---

[25] Cf. G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966 (1ª ed. alemán, 1806; trad. W. Roces y R. Guerra), pp. 117-121.
[26] C. Vitier, op. cit., pp. LIX-L.

enfatizar que no tiene que dejar de ser rico ni propincuo a cierto poder. Lo podemos leer en el pasaje antes citado. Que incluye al "indio pobre o rico", pero también al "maestro", al "capitán", al "estanciero" y al presunto amigo del obispo y al "oidor", si bien socava la carga institucional de estos títulos ciñéndolos al aspecto estético-cultural de sus dominios: el maestro conduce "lujosos latines", el capitán comanda "ocios métricos", y todos ellos, junto al estanciero, se dedican a "voltejear con amistosa sombra por arrabales", como *flâneur* baudelaireano. La actitud del "oidor" o de quien presumimos que ocupa su puesto, es interesante: contempla desde la "cóncava butaca": "el devenir de los *sans-coulottes* en oleadas lentas, grises, verídicas y eternas". La expresión *sans-coulottes* funciona en este discurso barroco y alegórico como obvia referencia a las multitudes populares de la Revolución Francesa así bautizadas en esa lengua, lo que a su vez remite sin falta a las propias revoluciones americanas, incluyendo las de Cuba. Esas masas no son siervos del señor barroco, son un devenir, masivo ("en oleadas"), lento, gris, verídico y eterno, ello es, insoslayable, indetenible, inacabable, del cual él reconoce que no puede sustraer su mirada y nada desdice que vengan hacia donde él se encuentra, pues él también ha ido a esas masas, o ha pertenecido a ellas, ya sea en su advocación de estanciero que voltejea los arrabales con "amistosa sombra" o en

su advocación de “indio pobre o rico”. El pasaje contiguo prosigue la descripción del soberano lezamiano:

> Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canonjía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se ha alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador. Es el hombre que viene al mirador, que separa lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de su propia pertenencia.[27]

El texto confirma lo que ya señalamos en torno al primer segmento citado con respecto a la identidad sociopolítica de este “americano señor”, al no excluir la “pobreza que dilata los placeres de la inteligencia”. Mas no deja de mencionar el predio burgués o semifeudal donde, en tres de cuatro ejemplos, él se instala. Además llaman la atención dos aspectos: primero: él aparece “cuando ya se ha alejado el tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador”, es decir, se distancia del fragor destructivo y expropiador del poder

---

[27] “La curiosidad barroca”, op. cit., pp. 303-304.

colonial; segundo, en los espacios donde se instala impera la dimensión imaginaria (el mirador y el espejo, "la cascada lunar del sueño de su propia pertenencia") en la cual se extiende su verdadera soberanía. Podemos resumir que el señor barroco, si bien puede ser un señor "pobre" o desclasado, que trasciende las barreras de clase y raza, no es menos cierto que se caracteriza como usufructuador de un elevado capital cultural, dada su especial sensibilidad estética y el característico espesor barroco que en todo momento se le atribuye a sus inclinaciones. Posee, en fin, por más indigente que sea con respecto a la economía y el poder, un señorío simbólico fundado en la memoria histórica e imaginaria del espacio autóctono donde se instala, y en su disposición a disfrutarlo de la manera más íntima posible, en amorosa compañía.

Corresponde examinar más explícitamente la segunda pregunta: ¿sobre qué ejerce su señorío este *proton philon* del mundo lezamiano? y en consecuencia, ¿cuál es la naturaleza de su "instalación" en el espacio que lo privilegia? Ya hemos reiterado que no impone su señorío sobre las cosas ni las personas. Toda soberanía objetiva se ejerce necesariamente sobre un sujeto u objeto, y en oposición a alguna fuerza alienante. Debe mantener a raya, contra toda potencial servidumbre, una dimensión esencial de la existencia. Pero en Lezama vemos una soberanía

que se ejerce frente a la muerte, la carencia, la ausencia, la banalidad práctica de las cosas y el mero prosaísmo de la acumulación de poder y riquezas; en suma, frente a una realidad unidimensional aplastante. Y la dimensión de su ejercicio es fundamentalmente interior, si bien se trata de un interior compartido. Es otra soberanía.

En este punto de nuestra reflexión conviene examinar algunas coincidencias parciales del señorío lezamiano con la soberanía tal cual la concibe Georges Bataille, sensibilidad en tantos aspectos distante[28], mas en algunos próxima, al poeta cubano. Bataille distingue la soberanía objetiva, a la que también llama "tradicional" e "institucional", de la soberanía interior, que él reclama para cada individuo, incluido el hombre-masa que de alguna manera nos representa a todos, sometido a la aplastante soberanía de la *economía restringida* (acumulativa, del capital y el

---

[28] No es el ateísmo de Bataille lo que más lo distanciaría de Lezama, pues existen más convergencias de lo que *prima facie* cabría suponer, entre el catolicismo heterodoxo del cubano y el intenso sentido de lo sagrado de este ateo que ha dicho que "…el Evangelio ha permanecido, para el que sepa entenderlo, el *manual de soberanía* más simple, el más humano". Cf. G. Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós-I.C.E./U.A.B., Barcelona, 1996 [1ª ed. francés, 1976; trad. P. Sánchez Orozco y A. Campillo], p. 66.

Estado) le aliena cada hora de su vida. Según Bataille, "lo soberano es esencialmente el milagro"[29], en la medida en que permite experimentar el contenido profundo del *dictum* evangélico según el cual "no sólo de pan vive el hombre"[30], donándonos así "la imagen milagrosa de una existencia ilimitada"[31] (liberada del régimen utilitario de las cosas, que convierte al hombre en cosa), justo cuando "lo inusual, inesperado, tenido por imposible, se revela", en "el reino del instante"[32]. Aunque Bataille insiste en que el milagro de la soberanía es casi un *milagro secreto*[33], que se alcanza como experiencia esencialmente interior, no deja de advertir que ese dominio soberano interior es patrimonio de cada hombre, aunque sea en estado latente, y que de alguna manera el reino de la soberanía que cada cual alimenta en secreto comunica a los seres entre sí, habilitando un inusitado potencial político comunista[34], gracias a la común

---

[29] Ibídem, p. 67.

[30] Ibídem, p. 65.

[31] Ibídem, p. 94.

[32] Ibídem, p. 77.

[33] Cf. Jorge Luis Borges, "El milagro secreto", *Obras Completas*, Tomo I, Emecé, Barcelona, 1989, pp. 508-513.

[34] Posibilidad que, según denuncia Bataille, el llamado "comunismo soviético" de su época había cancelado: "En la sociedad soviética el escritor o el artista están *al servicio* de dirigentes que, como ya dije, no son

exposición a la pérdida de sí que tal soberanía supone. Esta vocación colectiva responde a su convicción de que la "subjetividad, en la medida en que *es*, es soberana, y *es* en la medida en que es comunicada"[35]. A tenor de ello, Bataille sugiere un *qué hacer* modesto, pero decisivo:

> …debemos partir de los momentos soberanos que en mi opinión conocemos desde dentro, pero que igualmente conocemos desde fuera [en la expresión colectiva, comunicada], para reencontrar su unidad, cuya experiencia sólo teníamos en el pasado […]. Esta unidad existe, de alguna manera, en el tiempo presente, pero ningún dato perceptible ha hecho su existencia sensible para nosotros. Lo que para nosotros está en cuestión es reencontrar esta visión de conjunto, a la medida de las exigencias de cohesión de nuestro pensamiento, a través de las visiones particulares que podemos formarnos de los momentos soberanos aislados (como la poesía, el éxtasis, la risa…).[36]

---

soberanos [en el sentido institucional, estatal] más que renunciando a la soberanía [interior]". Ibídem, p. 115. En adelante, mis aclaraciones contextuales entre corchetes.

[35] Ibídem, p. 119.

[36] Ibídem, p. 94.

Corresponde entonces al individuo particularmente expuesto a la experiencia soberana compartir su visión mediante un acto comunicativo que moviliza principalmente el lenguaje de lo imaginario, puesto que, en "el mundo de la soberanía destituida, sólo la imaginación dispone de momentos soberanos"[37].

Lezama, que no tiene por qué haber leído a Bataille, difiere fundamentalmente con lo que el francés entiende por soberanía, en varios aspectos: en lo que respecta a la dialéctica señor-esclavo de Hegel, a su fijación materialista con el proceso alienante del trabajo, y a las tesis maximalistas del gasto y el sacrificio; pero sobretodo, con respecto a la poca importancia que el autor de la *Summa Ateológica* concede a la dimensión ingénita de la imagen, a su consistencia autónoma (y no sólo a lo que ésta denota) como posible sustento del espacio de la soberanía. Hechas estas salvedades, la reflexión batailleana nos sirve para esclarecer y extender conceptualmente dos rasgos especialmente sugestivos del señorío lezamiano: su asidero interior y su potencial (des)pliegue exterior, vía la comunicación poética de la imagen, insinuante de una comunidad fabulatoria alojada en la intimidad imaginaria compartida. La comunicación poética entraña, para Lezama, la

[37] Ibídem, p. 99.

misma gratuidad, la misma donación ajena a la economía restringida de la acumulación. Ése es el significado del episodio de *Paradiso* donde un paseante nocturno que encarna al señor barroco, convertido en *flâneur* habanero, y llamado "el intérprete magistral", se encuentra en el mercado de La Habana con un matrimonio que muestra arreglos "de las frutas más ricas de color en la estación". Pero este arreglo preciosista de las frutas, "distribuidas con especial simetría como para cumplimentar un ejercicio de composición", destaca por el doble motivo de constituir la única oferta artística del mercado y por el simple hecho de que no pertenece al régimen de la mercancía: "Su arte era una promesa y una pureza, si alguien lo dudaba podía leer en letras mayúsculas [el letrero]: NO SE VENDE"[38]. El emblema alegórico así incrustado en un capítulo de la novela (el XII) dedicado al despliegue del poder interpretativo del sujeto metafórico lezamiano, es decir, del señor barroco, inscribe así la praxis poética en la economía simbólica del don[39].

---

[38] *Paradiso*, en *Obras completas,* tomo I, op. cit., pp. 5-645, citas en las pp. 544, 547.

[39] Cf. Marcel Mauss, *Essai sur le don*, Presses Universitaires de France, Paris, 1950 (1ª ed. francés, 1923-1924) ["Ensayo sobre los dones", en *Sociología y antropología,* Tecnos, Madrid, pp. 153-263; trad. T. Rubio]; G. Bataille, *La parte maldita*, Icaria, Barcelona, 1987 [1ª ed. francés, 1949; trad. F. Muñoz de Escalona].

Resta considerar someramente la tercera pregunta con que iniciamos esta sección: ¿qué implica el atributo "barroco"? En verdad el atributo es indisociable del sujeto así designado: el señor debe su señorío a su ser barroco, y el barroco americano, tal cual lo entiende Lezama, sólo es subjetivable como señorío. La soberanía barroca de Lezama no puede ser enteramente negativa, como la de Bataille. El señor lezamiano, principalmente en su advocación de poeta (que no es la única), constata en un principio lo que él percibe como "el enemigo rumor"[40] de las cosas, entre ellas las palabras y la propia poesía. Es decir, detecta en ellas una positividad propia perturbadora, pero no pretende poseerlas ni negarlas, sino comunicarse con ellas. Se encamina indefectiblemente hacia ellas para

---

[40] Título del segundo libro de poesía de Lezama, donde comienza a desarrollarse esta noción dinámica, explicada por el propio poeta en carta de 1944 a su amigo Cintio Vitier (op. cit., p. XXX):

> "¿Huye la poesía de las cosas? ¿Qué es eso de huir? En sentido pascaliano, la única manera de caminar y adelantar. Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela de comunicación inefable".

vencer su propia alienación (su "fragmentación", su "ausencia" o "lejanía" en el lenguaje del poeta), y las acomete con sutil voluntad metafórica, reinventándolas como imagen, como artificio de "sobrenaturaleza". Se trata de una aproximación que respeta la corporeidad de la imagen poética, tan soberana en su sustancialidad propia, que se le presenta como "enemiga" que incita a una comunicación.

En el pasaje antes citado, cuando se acomoda en la butaca del "oidor", el "estanciero", "maestro" o "capitán", percibe las multitudes revolucionarias de la historia y las convierte en imagen alegórica, tan perturbadora como plena de significación: "ve el devenir, de los *sans-coulottes* en oleadas lentas, grises, verídicas y eternas"[41]. Ese tipo de imagen, que en el vuelo del estilo barroco de Lezama alcanza deslumbrante autonomía y vida propia, proporciona el suelo de la soberanía barroca. En otras palabras, la soberanía es el estilo barroco, capaz de dotarse mediante la proliferación autónoma de la imagen, de su propio espacio de experiencia, conocimiento y aparición de la verdad, que el poeta llama "espacio gnóstico"[42], y de respetar a su vez la soberanía de la imagen.

---

[41] Pasaje ya citado, "La curiosidad barroca", op. cit., p. 303.

[42] Sobre la noción del e*spacio gnóstico* ver la nota 20. Añadimos a lo ya indicado arriba y en la nota 16, esta variación de Lezama Lima en torno a una noción que

El "milagro" soberano según lo entiende Bataille, responde a una teología negativa, es pura descarga, gasto, sacrificio, pérdida de sí y abandono, en fin, apocalipsis[43] (como corresponde al *nomos* occidental), pero el milagro de Lezama es génesis y descubrimiento, mundo nuevo y trascendencia, según su gnosis de lo americano. De acuerdo con la gnosis lezamiana, toda poesía se funda en la palabra bíblica que instaura al hombre como "imagen y semejanza" de Dios, convirtiéndose así la imagen, en su fragmentación e incompletud constitutiva, en sustancia del humano y su mundo: "Ese ser concebido en imagen, y la imagen como el fragmento que corresponde al hombre y donde

---

recorre una amplia constelación de significados: "El espacio tiene tanta ascencional formal como lo terrenal, y tenemos que pensar que el afán de lo espacial de hipostasiarse, de hacerse cuerpo y posibilidad formal, es tan ardido como en los místicos asegurar la opuesta flecha, de ir a lo desconocido a través del conocimiento transfigurativo" (en "La posibilidad en el espacio gnóstico americano", op. cit., p. 102).

[43] Por eso, como sugiere Antonio Campillo, Bataille, enfrentado a la amenaza nuclear de la guerra fría, retrocede ante las implicaciones catastróficas de sus tesis negativas de la soberanía, y opta por despolitizar (relativamente) el concepto; cf. A. Campillo, "Introducción/El amor de un ser mortal", en G. Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., pp. 9-54; en especial pp. 36-37.

hay que situar la esencia de su existir"[44]. En consecuencia, la fragmentación misma de la imagen del mortal, que contiene la noche de la ausencia y la muerte, garantiza su preñez alegórica: "Si somos imagen y podemos ser semejanza —dice entonces—, situemos ante la noche […] nuestra dilatación como movimiento"[45]. No es en la negación ni en el sacrificio (en el sentido aniquilador de la lógica hegeliana de Bataille), sino en "la espera, la resistencia y la huída"[46], que se despliega el movimiento a partir del cual se "dilata" o redimensiona el espacio de la imagen:

> Huyendo desarrollamos un espacio ciertamente que no iluminado, que aunque tampoco responde a las exigencias visibles de nuestra voluntad, constituye en su carnalidad la única precisión posible de nuestra gravedad y resistencia. La gravedad del que huye, del que tiene miedo y busca una claridad que le provoque un ámbito de compañía, está formando una sustancia exteriormente devoradora, pero que transporta la

---

[44] Cf. "Introducción a un sistema poético", en J. Lezama Lima, *Introducción a los vasos órficos*, Barral Editores, Barcelona, 1971, pp. 183-193; cita en la p. 68.
[45] Ibídem, p. 87.
[46] Cf. "X y XX", en *Introducción a los vasos órficos*, op. cit., pp. 7-22; cita en la p. 21.

> necesidad del silencio para preparar el trueque de la espera en la llaneza que desespera y recobra su funcionalidad para los sentidos.[47]

Según vimos, el señor barroco "aparece cuando ya se han alejado el tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador", sus descubrimientos no son ocupaciones ni expropiaciones, según la epistemología occidental homóloga a la conquista del Nuevo Mundo que instauró el nomos europeo de la tierra[48]. El señor barroco se aleja del bando conquistador, asume otro bando[49], y se instala en su ámbito poético de soberanía, no cuando conquista, ya sea con el poder o con el conocimiento que es poder (la episteme nomotética, lo "iluminado" con el descubrimiento), sino cuando huye del nomos de la tierra y la episteme que lo conforma, hacia un espacio de la espera y la comunicación, más que del cumplimiento o la llegada. Por eso Lezama

---

47 Ibídem., p. 21.

48 Cf. C. Schmitt, *The Nomos of the Earth,* op. cit., pp. 130-138.

49 Que no necesariamente es "*el*" otro bando: "El señor barroco quisiera poner un poco de orden, pero sin rechazo, una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro", en "La curiosidad barroca", op. cit., p. 305.

siempre postula una *gnosis* y no una epistemología. Gnoseología y epistemología suelen ser sinónimos en el lenguaje filosófico ordinario, pero el empleo que Lezama hace de la palabra *gnosis,* dada la carga religiosa que conlleva, connota el conocimiento como cohabitación erótica de lo conocido con lo desconocido, en contradistinción de una epistemología moderna donde el conocimiento sería operación técnica de liquidación del desconocimiento y apropiación de la verdad. "Lo que se oculta —dice el poeta— es lo que nos completa y es la plenitud de la longitud de la onda. El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman parte para mí de la verdadera sabiduría"[50].

A fin de cuentas, el señor barroco es la alegoría de una poética, y se sostiene en una tautología. Su figura misma instaura soberanamente la poética que lo nombra. No cabe sino reiterar que la poética barroca alegorizada con tal figura es inseparable del espacio textual que la expone y del singular señorío que comporta su estilo, tal cual lo demuestra este otro pasaje donde se nos presenta al barroco señor, en medio de una proliferación de imágenes con vida propia, resistentes, como

---

50 "Confluencias", en *Introducción a los vasos órficos,* op. cit., pp. 253-272; cita en la p. 255.

casi todo lo escrito por Lezama, a la lectura como epistemología de la apropiación:

> El lenguaje, al disfrutarlo, se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha comenzado por disfrutar y saborear, pieza ya bien claveteada, si se le extrae brilla y desentona. Su vivir se ha convertido en una especie de oreja sutil, que en la esquina de su muy espaciada sala, desenreda los imbroglios y arremolina las hojas sencillas. Sala llamada galpón, y en noticias del Inca Garcilaso, tomada del lenguaje de las islas de Barlovento. "Los reyes incas tuvieron esas salas tan grandes —dice el mismo Garcilaso— que servían de plaza para hacer sus fiestas en ellas cuando el tiempo era lluvioso". Ese señor exige una dimensión: la de su gran sala, por donde entona la fiesta, con todas las arañas multiplicando sus fuegos fatuos en los espejos, y por donde sale la muerte con sus gangarrias, con su procesión de bueyes y con sus mantas absorbiendo la lúgubre humedad de los espejos venecianos.[51]

---

[51] "La curiosidad barroca", en *Obras completas*, op. cit., p. 304

Esa dimensión que exige el señor, la gran sala con “arañas” o lámparas cristalinas, luces, sombras y espejos donde surge tanto la fiesta como la muerte, es nada menos que el punto de ocurrencia del milagro soberano (que la teología negativa de Bataille nunca le permitió imaginar espacialmente), es el espacio gnóstico abierto por el propio estilo barroco de Lezama y la “viviente causalidad metafórica”[52] en que él basa, no sólo su actividad estética, sino todo un modo de conocer, su modo de acercarse a la experiencia, la comunicación y la relación con el otro, constituyéndolos en predio de intimidad libre, es decir, en práctica soberana. La inmensa sala de sombras, luces y espejos constituye una morada interior, un *domo* o casa, asidero de una economía simbólica familiar o familiar-ampliada, que se abre a los otros, los invitados. Es un galpón caribeño, inca, y mestizo, pero también un decorado veneciano. Los espejos son ventanas invertidas hacia dentro que multiplican ese espacio interior, le crean plurales dimensiones, lo repliegan e inventan otra exterioridad capaz de abarcarlo todo. La gran sala del señor barroco se parece a la mónada de Leibniz en que Gilles Deleuze basa su interpretación del barroco[53].

---

[52] “A partir de la poesía”, en *Obras completas*, tomo II, op. cit., pp. 821-842 (1ª ed., 1970); cita en la p. 833.

[53] *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989 [1ª ed. francés, 1988; trad. J. Vázquez Pérez y U. Larrazaleta], p. 42. Ver además, del mismo autor,

Además, su fuerte carga de interioridad la aproxima a la *oikeiotés* en que Platón a veces parece fundamentar el potencial político de la amistad. La *oikeiotés* es el espacio interior de la persona, que la consciencia percibe como inmediatamente suyo, y que se caracteriza, según Platón, por una fuerte atracción o afinidad con el Bien, lo cual conduce a la afinidad con otros que sienten esa misma atracción, es decir, a los amigos, y a invitarles a compartir ese mismo espacio íntimo. Es decir, la *oikeiotés* encuentra su realización íntima en el Bien, y el Bien engendra relaciones de *oikeiotés* entre quienes le son afines, motiva así la unión del uno y el otro por aquello más cercano que les es propio y afín. La *oikeiotés* convierte así a la amistad en un vínculo entre las interioridades de dos o más personas, más que en un vínculo meramente externo, meramente convencional, entre individuos. Esta noción, se complementaría con el *eros* para potenciar la fundación de una comunidad de afinidades electivas, tema que incide en el de la célebre *República* platónica. La *oikeiotés* conduce a la *koinoia* o comunidad de sensibilidades afines[54]. Nada más apropiado para aproximarnos

---

Seminario sobre Leibniz, sesión del 16/12/1986 http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=133&groupe=Leibniz&langue=3].

[54] Me baso en la lectura de Platón (*Lysis* y el *Banquete*) realizada por J.-C. Fraise, op. cit., pp. 142-144, 147, 157 y otras.

conceptualmente al espacio gnóstico donde el señor barroco de Lezama comparte y convive con sus semejantes, es decir, con otros soberanos y soberanas de su mundo. Pero se debe constar que la *oikeiotés* lezamiana no se reduce al alma platónica, según vimos en el pasaje citado es una gran sala de decorados y espejos, una dimensión creativa de la experiencia habitada por el cuerpo, los sentidos, la imaginación, los espíritus, y la tierra, plasmable en un gran espacio gnóstico americano.

Lezama introduce en su gran sala de espejos ese *nomos de la tierra*, legitimado, según Schmitt, por "el descubrimiento y la ocupación"[55], y lo devora dentro de la *gnosis del paisaje americano*, inspirada en la curiosidad y la instalación. El importante ensayo mito-poético, titulado "La curiosidad barroca", invoca precisamente la virtud de su protagonista y *proton philon* para instalarse en el paisaje americano y desplegar su curiosidad. En primer lugar, el señor barroco no ocupa la tierra, sino que se instala en el paisaje. "Instalarse" no es aquí un acto de ocupación, sino de adaptación, como si se ajustara el cuerpo propio a un espacio y a una convivencia con lo otro. El "paisaje" es la imagen viva de la tierra, con toda su impronta física, sensorial e imaginaria, pero sin las implicaciones de expropiación, apropiación y segregación del

---

[55] C. Schmitt, op. cit., p. 66.

nomos[56]. Por otro lado, la curiosidad del señor no se expande como "descubrimiento", él no "descubre", en el sentido epistemológico-positivo de dicha palabra, sino que curiosea. Ejercer la curiosidad, en el idioma *lezamianés*, es dejarse arrastrar por la "imantación de los desconocido" americano y entregarse a ella como si se saboreara el desconocimiento mismo que se nos ofrece, conscientes de que "[l]o desconocido es casi nuestra única tradición"[57]. Según apuntamos arriba, para Lezama la verdad sólo se nos ofrece en la cohabitación erótica entre lo conocido y lo desconocido, y tiene muy poco que ver con las técnicas y métodos del conocimiento institucional (en lo que coincide con su "alieno" nihilista, Bataille[58]).

Una tradición creada a partir de "lo desconocido" no necesariamente es, entonces, una tradición de descubrimiento, sino una en la cual lo desconocido mismo, en su oscuro esplendor, se inscribe como memoria, se integra al alfabeto de la lengua de la tribu como aquellas letras incógnitas que los poetas introdujeron en los alfabetos de las eras arcaicas, proporcionándonos, según Lezama, "letras, liberadas de la grafía signaria", es decir, "letras para lo desconocido", gracias a las cuales el

---

56 Ibídem, p. 69.

57 "A partir de la poesía", op. cit., p. 823.

58 Ver *supra*.

"alfabeto aparece entonces como una colección de señales de lo que se conoce y lo que se desconoce"[59]. Para Lezama la memoria de lo desconocido americano no es un archivo o un depósito que aguarda el acto de "descubrimiento" del investigador, sino alfabeto vivo que recorre todo el registro corporal y simbólico de la cultura americana: proliferación de letras y formas "liberadas de la grafía signaria" cuya mejor síntesis histórica es el Aleijadinho, alegoría de la transculturación proliferante en que se funda el espacio gnóstico americano. La figura cuasi-mítica del Aleijadinho, que según Lezama "representa la culminación del barroco americano", completa también su gran *apología* del señor barroco, al aparecer como ejemplo cumbre, exhortatorio, de "quien hemos llamado auténtico primer instalado en lo nuestro, [que] participa, vigila y cuida, las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide"[60]. Cito la impresionante conclusión del ensayo, donde se retrata, con una rotundidad que nos dispensa de mayor comentario, el óptimo avatar del *proton philon*, el ángel tutelar de Cemí, Fronesis, Lucía, Foción,

---

[59] "Preludio a las eras imaginarias", en *Obras completas*, op. cit., pp. 797-820 (1ª ed. 1970); citas en las pp. 813, 815 y 819.

[60] "La curiosidad barroca", op. cit., p. 324.

Licario, Ynaca, y los demás amigos instalados en la antesala paradisial de la gnosis lezamiana:

> Su madre era una negra esclava. Su padre un arquitecto portugués. Ya maduro, el destino lo engrandece con una lepra, que lo lleva a romper con una vida galante y tumultuosa, para volcarse totalmente en sus trabajos de piedra. Con su gran lepra, que está también en la raíz proliferante de su arte, riza y multiplica, bate y acrece lo hispánico con lo negro. Marcha al ras de las edificaciones de la ciudad. Él mismo, pudiéramos decir, es el misterio generatriz de la ciudad. Como el proverbio que citamos, vive en la noche, desea no ser visto, rodeado del sueño de los demás, cuyo misterio interpreta. En la noche, en el crepúsculo de espeso follaje sombrío, llega con su mulo, que aviva con nuevas chispas la piedra hispánica con la plata americana, llega como el espíritu del mal, que conducido por el ángel, obra en la gracia. Son las chispas de la rebelión, que surgidas de la gran lepra creadora del barroco nuestro, está nutrida, ya en su pureza, por las bocanadas del verídico bosque americano.[61]

---

[61] Ibídem, p. 325.

II

Advenimiento y placenta

Existe entre nosotros otra suerte de política, otra suerte de regir la ciudad de una manera secreta.

José Lezama Lima, citado por C. Vitier, op. cit., p. XXIV

Confluencia y nacimiento

Paradiso, contrario a la prescriptiva épica, comienza *ad ovo*. El relato abre con el nacimiento del protagonista, la memoria de un evento de su niñez equivalente a un parto psíquico: el niñito de cinco años, José Cemí, sobrevive, como si naciera de nuevo, a un ataque de alergia y asma. Nacer es sobrevivir desde que el protagonista aparece en escena, desde que surge la imagen novelesca que lo constituye, transitando la zozobra, perfilándose sobre un contrapunto de vida y muerte. En Lezama todo nacimiento es una confluencia de contrapuntos, sin más suelo

originario que la fragmentación y el devenir de lo múltiple. Ciertamente, las oscilaciones infinitesimales entre la vida y la muerte son patrimonio de la noche del asmático. El autor refiere cómo los trances corporales del asma confluyen en la noche y la escritura. Asma, noche y manos, muerte y vida, constituyen una suerte de quimera escribiente, un solo cuerpo para las palabras: "Pero generalmente trabajo en el crepúsculo, y a veces en la medianoche cuando el asma no me deja dormir y entonces decido irme a una segunda noche y comenzar a verme las manos penetrando en el hálito de la palabra". A lo que añade:

> […] vivo como los suicidas, me sumerjo en la muerte y al despertar me entrego a los placeres de la resurrección […]. Me consuela pensar en la infinita cofradía de grandes asmáticos que me ha precedido. Séneca fue el primero. Proust, que es de los últimos, moría tres veces cada noche para entregarse en las mañanas al disfrute de la vida. Yo mismo soy el asma […].[62]

---

[62] Ciro Bianchi *et al.*, "Interrogando a Lezama Lima", en P. Simón (ed.) *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1970, pp. 11-41; cita en las pp. 29-30.

El ensayo titulado "Confluencias" expande esta escena imaginaria donde concurre, no sólo la noche, el asma, la muerte, la escritura y la resurrección, sino la corporización del otro sin rostro, encarnado en una mano. El texto asume un tono novelesco que sirve de comentario al calce de la escena primaria de *Paradiso*. La primera oración del ensayo declara: "Yo veía la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra". A lo que siguen expresiones de angustia entre *poesca* y *proustiana* como: "De niño esperaba siempre la noche con innegable terror", y:

> La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción —que compruebo— es una mano. La situación de la mano dentro de la noche, me da un tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir. La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. […] Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro.[63]

El encuentro con ese fragmento de "lo otro", la mano, consuela al narrador del ensayo, hace

[63] "Confluencias", op. cit., pp. 253-254.

decrecer su angustia, en la medida en que le "da un tiempo", en cuanto potencia el evento. Más no el evento de la simple presencia del otro ("nunca veía un cuerpo tras ella"), sino en cuanto fragmento corporal (todo cuerpo es fragmento en Lezama) que solicita la invención de la imagen de lo otro, del cuerpo de su imagen, al cabo del recorrido deseoso del desierto de la ausencia. Ese filo de la medianoche, esa asma, esa corporalidad zozobrante entre el hundimiento y la flotación, la ascensión y el descenso, dan un tiempo para el evento que potencia la comunicación corporal con el otro que es la escritura: la novela. La primera frase de *Paradiso* es la mano que surge en la noche desconsolada:

> La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero, hurgó apretando suavemente como si fuese una esponja y no un niño de cinco años; abrió la camiseta y contempló todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violeta coloración, y el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural; abrió también la portañuela del ropón de dormir, y vio los muslos, los pequeños testículos llenos de ronchas que se iban agrandando y al extender más aún las manos, notó las piernas frías y temblorosas. En ese momento, las doce de

> la noche, se apagaron las luces de las casas del campamento militar y se encendieron las de las postas fijas, y las linternas de las postas de recorrido se convirtieron en un monstruo errante que descendía de los charcos, ahuyentando los escarabajos.[64]

La mano de Baldovina, la criada de la familia, ese fragmento de "lo otro", actúa como partera de la novela y de su protagonista. Ella penetra con movimientos de comadrona el revestimiento matricial del niño, separa los tules del mosquitero, hurga su vestimenta, palpa su cuerpo, examina sus testículos, como si atestiguara el sexo con que viene al mundo. Como recién nacido que tras emerger de las aguas amnióticas intenta conjurar su primera respiración, el pecho del niño se abulta y esfuerza. Unas luces se apagan, otras se encienden. Los claroscuros barrocos concitan monstruos amenazantes. Lezama menciona en "Confluencias" el "descenso placentario de lo nocturno, el fiel de la medianoche"[65], que debe preceder, en *Paradiso*, al encuentro final de José Cemí con Oppiano Licario. Pero en otro comentario también coloca ese trance preparatorio al inicio de la novela, al describir sus primeras páginas como el momento "que

---

[64] *Paradiso*, op. cit., p. 5.
[65] Op. cit., p. 261.

pudiéramos llamar placentario, del surgimiento de la familia, de desenvolvimiento en la placenta familiar"[66].

Pero debemos insistir, reiterando lo que casi ha venido a ser un lugar común, que en Lezama prevalece "lo difícil"[67]. Ese "segundo nacimiento"[68] metafórico del *cuerpo de la imagen*[69]

---

[66] C. Bianchi *et al.*, "Interrogando a Lezama Lima", op. cit., p. 22.

[67] Para una formulación canónica del harto discutido principio de lo difícil en la poética barroca lezamiana, revisar "Mitos y cansancio clásico", en J. Lezama Lima, *La expresión americana*, en *Obras completas,* op. cit., pp. 279-301 (1ª ed. 1957), p. 279; y la célebre alocución de la madre en el texto de *Paradiso*, op. cit., p. 320 y ss.

[68] Cf. "Preludio a las eras imaginarias", op. cit., p. 801: "La forma como efecto presupone ya la segunda naturaleza, *el segundo nacimiento*, el 'todo puede ser naturaleza' pascaliano" (énfasis mío).

[69] El "cuerpo de la imagen", en Lezama, es el cuerpo creado por la "sobrenaturaleza", donde confluyen percepción sensorial e imaginación metafórica. Es una transformación fenomenológica de la imagen fáctica del cuerpo obtenida sensorialmente. Ver pasajes al respecto en *Paradiso*, op. cit., p. 362 ("El cuerpo es la permanencia de un oleaje innumerable, la forma de un recuerdo, es decir, una imagen") y *Oppiano Licario* (ed. de César López), Cátedra, Madrid, 1977, pp. 316, 382 y ss.; y para mi conceptuación, basada en Henri Bergson y Gilles Deleuze, de lo que llamo "imagen-cuerpo", ver "Las mil mesetas de Santa Teresa", en J.

que es José Cemí, sobrenada en la más angustiosa dificultad y complica el primer episodio del texto. Baldovina falla en apaciguar la crisis del niño. Ésta combina un episodio asmático (alergia respiratoria) con una erupción alérgica de la piel. El ser alérgico del cuerpo todo ("Yo soy el asma" —ha dicho el autor—) signa un cuerpo dominado por la reacción anticorporal, un anticuerpo que lucha contra la propia naturaleza, para advenir a lo que el idioma lezamianés llama la "sobrenaturaleza"[70], es decir el *cuerpo de la imagen* que es obra de la invención artística y verbal. El jadeo se agolpa, las ronchas crecen "agrandadas en su rojo de infierno [...] como animales que eran capaces de saltar de la cama". Baldovina acude, sin éxito, a frotaciones de alcohol y hasta improvisa un baño de esperma de vela sobre la piel eruptiva del niño, lo que remite a la piel leprosa del Aleijadinho, piel que incide de alguna manera,

---

Duchesne Winter, *Política de la caricia: ensayos sobre corporalidad, erotismo, literatura y poder*, Libros Nómadas y Decanato de Estudios Graduados e Investigación de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1996, pp. 49-100.

[70] La "sobrenaturaleza" o "segunda naturaleza", en el vocabulario fenomenológico de Lezama, es equivalente "al artificio verbal", cf. "Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach", en *Imagen y posibilidad,* op. cit., pp. 184-190 (1ª ed. 1949), p. 186.

como metáfora de una racialidad conflictiva conjurada por el exceso formal, en los desaforados relieves que el legendario señor barroco de *La expresión americana* esculpe en las noches sobre la ciudad[71]. El Aleijadinho es hijo de arquitecto portugués y negra brasileña, "vigila" la confluencia de lo inca, lo africano y lo ibérico en la era imaginaria de América. Aquí José Cemí "nace" en un ritual, un "teatro nocturno"[72] cuyas figuras genésicas son un consorte de criados, la campesina castellana Baldovina, el gallego Zoar y la negra Truni, con total ausencia de sus padres, Rialta y el Coronel, los amos criollos de la casa. Baldovina acude a Zoar y Truni dos veces para pedir ayuda. La primera vez los encuentra bajo las mantas de la cama, formando una montaña, en obvio trajín conyugal. Al segundo llamado de Baldovina ellos acuden ante la cama del niño espasmódico a oficiar un ritual de raigambre sincrética que alude a la poética participativa "en el Espíritu Santo, en la madre universal" tal cual invocada en "Confluencias"[73]: Los tres se juntan para ofrecer "soluciones ancestrales": "Truni, Trinidad, precisaba con su patronímico el ritual y los oficios. Sí, Zoar parecía

---

[71] En "La curiosidad barroca", op. cit., p. 324. Agradezco a Raquel Alfaro el señalarme esta alusión a la lepra de Aleijadinho como metáfora de racialidad conflictiva trasvasada a la forma barroca.

[72] *Paradiso*, op. cit., p. 7.

[73] "Confluencias", op. cit., p. 261.

como el Padre, Baldovina como la hija y la Truni como el Espíritu Santo"[74]. Zoar levanta al muchacho, se tiende boca arriba sobre la cama y coloca el cuerpecito sobre su ancho pecho desnudo, cruzándole los brazos por encima mientras Truni besa los brazos cruzados y al niño, tan afanosamente, que llega "hasta el asco"[75]. "Eso [la tanda de besos] debe ser para ella un gran placer" —le comenta Baldovina a Cemí una vez concluida la ceremonia". La crisis cede, y una "copiosa orinada"[76] conduce al niño hacia el sueño. Obviamente se trata de una cura por simpatía erótico-genésica. Presenciamos una escena terapéutica de fuertes connotaciones genésicas, donde cada gesto tiende puentes a la metáfora sexual (la pareja bajo las mantas, la trinidad, el abrazo de los cuerpos, el cruzamiento de brazos, los besos, la "copiosa orinada" que connota una eyaculación). Además, toda la composición simbólica apunta al sincretismo ancestral. El pequeño Cemí renace desde el terror de la noche y el asma gracias a los saberes simbólicos y el performance corporal de los criados que surgen tras la mano de "lo otro" tendida en la oscuridad. Y todo ello ocurre cuando los padres de él, que son los amos del "teatro nocturno" que es la casa, no están

---

[74] *Paradiso*, op. cit., p. 11.
[75] Ibídem, p. 12.
[76] Ibídem, p. 13.

presentes. Esto complica las filiaciones y la genealogía del protagonista: en ningún modo se reducirá a la identidad familiar o nacional puramente sanguínea ni a los registros dominantes de la cultura. Nace así un vástago barroco digno de la tradición del Aleijadinho y sus semejantes. Sus parteros son los oficiantes nocturnos de una poiesis no-dominante que infiltra la república doméstica. No debemos olvidar que la erupción de la piel aparece como metáfora de una conflictividad racial conjurada.

Estas confluencias ingresan en el *giro barroco* al cual adviene José Cemí. Tomo la expresión "giro barroco" de Willy Thayer, quien lee así la propuesta fundamental de Walter Benjamin: "Se trata no de una nueva forma de abrirse paso hacia el barroco, sino más bien de una forma barroca de abrirse paso hacia las cosas"[77]. El giro barroco comportaría entonces, un vuelco donde tanto la concepción crítica como el estilo barrocos

---

[77] W. Thayer, "El giro barroco", op. cit., p. 97. Cabría examinar en otra parte las posibles coincidencias de un giro lezamiano con el giro barroco propuesto, según Thayer, por Benjamin. Pero cabe consignar de antemano que la obra de Lezama se distancia absolutamente del nihilismo melancólico aspectado en la deriva alemana, donde Benjamin persigue una serie alegórica que remacha, autoaniquilándose, en el emblema del cadáver; cf. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990 (1ª ed. alemán, 1928; trad. de J. Muñoz Milanés), p. 214.

se imbrican para adquirir la potencia de un modo de conocimiento, de una gnoseología. A mi juicio, Lezama también realiza un vuelco de esa envergadura. Si bien *Paradiso* es una saga de aprendizaje y transformación personal, José Cemí nace *en* el giro barroco lezamiano, es decir, no *aprende* su poética, sino que la encarna en sus transformaciones. Con la maduración y aprendizaje de Cemí dicho giro poético sólo toma conciencia para sí, pues ya ha ocurrido como conciencia en sí desde la incepción del personaje. Cemí mismo es epítome alegórico de la "imagen posible", según definida por el autor en otra parte, él es nada menos que "el nacido dentro de la poesía", que en modo casi evangélico encarna "la última de las historias posibles":

> Apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra irrealidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo de acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles.[78]

[78] "Las imágenes posibles", en *Introducción a los vasos órficos*, op. cit., pp. 23-51 (1ª ed. 1948); cita en la p. 23.

El origen y nacimiento del personaje es el *giro barroco* mismo, es el surgimiento de una dimensión del artificio más natural que la naturaleza misma, donde la imagen, en lugar de reflejar el mundo, lo convierte en reflejo suyo. Esto es lo que Lezama plantea cuando dice, en su vernáculo *lezamianés*, que "la misma serie de lo condicionado engendra lo incondicionado"[79]. En otras palabras, propone una praxis poética que convierte a la serie de la imagen (según ésta se despliega en los artificios verbales) en serie causal autónoma cuyo sentido "brota de una escritura indescifrable"[80], a partir de una subjetividad interpretante que él llama "el sujeto metafórico, el sujeto que interviene en forzosas mutaciones"[81]. Dicho sujeto en cierto modo no descifra, y en verdad se puede decir que no *interpreta* en el sentido estricto de la palabra, sino que crea, inventa a partir de la imagen misma y desde ella; en fin, "interviene en forzosas mutaciones". José Cemí es la instancia novelesca de ese sujeto metafórico, desplegada en el curso de sus transformaciones. Los contrapuntos históricos e imaginarios de su genealogía configuran el destino de una república posible,

---

79 "Preludio a las eras imaginarias", op. cit., p. 800.

80 Ibídem, p. 801.

81 "Mitos y cansancio clásico", en *La expresión americana*, op. cit., p. 290.

que se desenvuelve en el seno de mutaciones y metamorfosis sugerentes, desde la poiesis barroca de la imagen.

Señorío doméstico y proto-política

El ámbito "placentario" al que adviene José Cemí en su "segundo nacimiento" como germen del sujeto metafórico, es la casa familiar, espacio resumido así en este simple preámbulo: "El teatro nocturno de Baldovina era la casa del Jefe"[82]. La casa familiar contiene una economía simbólica de doble importe: 1) es una innegable matriz imaginaria del yo, es decir, de la intimidad; 2) pero no es necesariamente autónoma, la permea también una economía social, política y pública. El "Jefe" no sólo es amo de la casa, y *pater familias,* sino que también es el "Coronel", apelativo militar que todos, familia, criados y la sociedad inmediata, asumen en sustitución de su nombre propio (don José, José Eugenio, Sr. Cemí) o del vocativo paterno (padre, papá, etc.). La casa del Coronel radica, además, en el Campamento Militar Columbia, espacio histórico que problematiza con sus ramificaciones referenciales, el universo público (de la *res publica*) donde se sitúa el teatro novelesco desde su génesis. En esta cubanísima novela no puede evadirse la carga simbólica de

82 *Paradiso*, op. cit., p. 7.

un lugar atravesado por tantos acontecimientos políticos. No hay inmanencia interpretativa que contenga la fuga de significaciones activada por este referente. El Campamento Militar Columbia fue establecido por las tropas de ocupación estadounidenses dentro de los límites de La Habana, a raíz de la Guerra Hispanoamericana, en 1898. Su nombre deriva de la procedencia de los soldados invasores que lo habitaron (District of Columbia). Inevitablemente se convierte en símbolo de la frustración de los ideales independentistas que inspiraron la guerra de 1895 y del humillante secuestro padecido durante décadas por la República de Cuba a manos de los Estados Unidos y sus políticas injerencistas. Desde muy pronto el Campamento Columbia se convirtió en el más importante enclave de un ejército republicano concebido, diseñado y establecido por las autoridades norteamericanas a partir de la Guardia Rural, cuya factura enteramente colonizada y antinacional incluyó el juramento de lealtad a los Estados Unidos, y la exclusión de independentistas y negros[83]. Durante la

[83] Según explica Louis Pérez, el ejército cubano mantendría, durante los sesentas años anteriores a la Revolución del 59, el carácter de "agencia policiaca al servicio de los Estados Unidos", ajeno a los intereses de la nación cubana, que desde un principio se le imprimió a la Guardia Rural fabricada durante la ocupación norteamericana; cf. L. Pérez, *Cuba Between*

Revolución del 33 el Campamento Columbia fue el foco de la sublevación de cabos y sargentos que dio paso al primer equipo de poder estatal no-oligárquico, en el cual figuraron nacionalistas revolucionarios como Antonio Guiteras, pero también el sargento Batista, quien más tarde establece el predominio militarista sobre el estado cubano[84]. Finalmente, la noche del 8 de enero de 1959, Fidel Castro pronuncia desde el Campamento Columbia, en transmisión directa a la nación, lo que vino a ser el enunciado inaugural del triunfo revolucionario, en el cual, además de proclamar la continuidad y recuperación de los ideales secuestrados de la República, abole el ejército neocolonial creado por la intervención estadounidense. El lugar, reocupado por las masas populares se convierte en el teatro donde se consuma la figura del Príncipe Moderno, quien ejecuta un proyecto de estado deslindado de los lastres y atavismos correspondientes a más de 400 años de colonialidad del poder sobre los que se había fundado el *nomos de la tierra* occidental. Los testigos del performance realizado por Castro la noche del 8 de enero en el lugar que en ese mismo momento dejaba de ser el símbolo de la

---

Empires 1878-1902, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1998, p. 343.

[84] Cf. Lionel Soto, *La revolución precursora de 1933*, Editorial Si-Mar, La Habana, 1995, pp. 486, 492 y ss.

neocolonia para convertirse en cuna de una nueva enunciación nacional, inscriben tal performance como un evento epocal que no dejó de recibir su señal de portento: las célebres palomas blancas que súbitamente se posaron sobre los hombros de Fidel Castro mientras hablaba: "En medio de la oscuridad de la noche, mientras Fidel habla, la brillante luz de los reflectores ilumina las blancas palomas que, en hermoso simbolismo, se posan sobre sus hombros"[85].

Pero todo esto es importante en nuestra lectura, precisamente porque no parece importar para nada en la narración de *Paradiso*. Si bien todas estas asociaciones históricas y circunstanciales son ineludibles desde el punto de vista de una lectura contextual de la obra literaria, la importancia del Campamento Columbia en *Paradiso* consiste precisamente en el hecho de que una novela tan propensa al flujo espontáneo de las asociaciones simula soslayar este tipo de asociaciones histórico-políticas al convertirlas en objeto de una mención *en negativo*. El patriarca familiar y el personaje más venerado de la obra, el Coronel (José Eugenio Cemí) aparece estructuralmente ligado al ejército de la república mediatizada sin fisura ni problematización alguna, basando en gran

---

[85] Antonio Núñez Jiménez, *En marcha con Fidel,* tomo I, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1892, p. 45.

medida su *auctoritas* familiar y social en su pertenencia a una institución símbolo de la pseudo-república y de la injerencia extranjera que deslegitimó la modernidad política cubana. Se establece así, desde el principio del relato, la manera en que actuarán los referentes histórico-políticos en *Paradiso*: como imágenes *en negativo*, donde el reflejo directo de lo histórico-político se trueca en zona oscura, y sólo brillan aquellos ángulos que no devuelven luz histórica directa. Lo *dicho* siempre se recorta, como sabemos, sobre la línea de contorno de lo *no dicho*. En este caso, gran parte de ese *no dicho* corresponde a lo político, alcanzando con ello a demarcarlo y a imprimirle especial pertinencia. Tal es el estilo de representación barroca de lo político desplegado por Lezama: su modo oblicuo. Estrategia expresiva que no podemos sino remitir al programa estético implícito en el intercambio polémico del poeta con la figura que para su generación encarnó al intelectual emblemático de la República mediatizada, Jorge Mañach. Este connotado ensayista, que encarnó por décadas el aspecto más convencional y clásico posible de la ciudad letrada[86] cubana, proveyó la contrafigura frente a la cual Lezama y sus amigos de la revista *Orígenes* definieron su lugar de enunciación:

---

[86] Cf. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover, N. H., 1984.

> Mañach, periodista, orador, académico, ex-senador, narrador mediocre y peor dramaturgo, era a los ojos de los origenistas la encarnación […] de una República pétrea y podrida, donde la oratoria había perdido el esplendor que tuvo en los tiempos de Martí, Montoro y Sanguily hasta degenerar en el vacío y la ficción de la "cubanidad" de Grau y los "auténticos". Una República pública y superficial […] a la que los origenistas oponían su trabajo *secreto*, vinculado a la tradición martiana que les llegaba desde el subsuelo, la "otra manera de regir la ciudad", la dedicación fervorosa a una obra.[87]

Si Mañach representaba un lugar de lo político y una manera de ocupar el espacio de la ciudad, Lezama le contrapone otro lugar y otro modo de escribir e inventar una ciudad letrada, una posible República distanciada de la política positiva al uso, como demuestra esta respuesta a las objeciones de Mañach contra la "oscuridad" del poeta origenista:

---

[87] Duanel Díaz Infante, *Mañach o la República*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, pp. 30-31. Los énfasis y entrecomillados son del autor citado.

> Dispénseme, pero su fervor por la Revista de Avance es de añoranza y retrospección, mientras que el mío por Orígenes es el que nos devora en una obra que aún respira y se adelanta, que aún demanda como la exigencia voraz de una entrega esencial, que volquemos nuestras más rasgadas intuiciones en la polémica del arte contemporáneo.
>
> Esa falta de filiación es la que según usted levanta cierto resentimiento. No podíamos mostrar filiación, mi querido Mañach, con hombres y paisajes que ya no tenían para las siguientes generaciones la fascinación de la entrega decisiva a una obra y que sobrenadaban en las vastas demostraciones del periodismo o en la ganga mundana de la política positiva.[88]

Mañach le ha reprochado a Lezama y a los origenistas no sólo su falta de lealtad filial a la generación de *Avance*, sino su apoliticismo. Contra lo que Lezama afirma una filiación diferente, volcada sobre la praxis estética y a las afinidades electivas a ella correspondientes. Cuando Lezama se refiere a "las vastas demostraciones del periodismo" y a la "ganga mundana de la política positiva", hay que tomar

---

[88] "Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta Abierta a Jorge Mañach", op. cit., pp. 182-183.

en cuenta la alta carga polisémica de su lenguaje y su poder de connotación. Durante la sublevación de los años 30 contra el dictador Machado y los eventos insurreccionales vinculados a ella, Mañach fue importante ideólogo y agitador periodístico de la organización terrorista de derecha ABC, inspirada en Mussolini, cuyos destacamentos de acción violenta integraron luego el repertorio de tácticas corruptas y criminales subyacentes al republicanismo "auténtico" durante la época de la polémica Mañach-Lezama (1949)[89]. La palabra "ganga" empleada por Lezama plantea una homofonía inevitable con la palabra *gangster* que se usó para designar a los acólitos del ABC y a sus sucesores. Lezama no vincula a Mañach con ese fenómeno específico, sino a la podredumbre discursiva de lo político que condujo al mismo y que explica el posicionamiento "apolítico" del intelectual origenista. Tampoco expresa un rechazo de lo político en sí, sino de la "política positiva", es decir, de su advocación pública y activista realmente existente.

La figura del Coronel, su casa y las confluencias que producen el "nacimiento" imaginario de Cemí preconizan entonces la voluntad de construir, a partir de la sublevación

---

[89] Cf. Raúl Aguiar Rodríguez, *El bonchismo y el gangsterismo en Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2000.

gnoseológica de la imagen, es decir, de la praxis poética, una matriz de señorío moral y de soberanía estética en el centro mismo de la ausencia y la alienación de la República, simbolizado por el Campamento Militar de Columbia. La figura idealizada del padre de Cemí se sustrae ante la positividad histórico-política de su entorno, la niega como una placa negativa, y al hacerlo la demarca como contramodelo.

Mutación del padre

El Coronel, más que "el padre", en un sentido realista, es una invención poética que prefigura la "otra manera de regir la ciudad", la política íntima y secreta propia del giro barroco hacia el mundo autónomo de la imagen. La autoridad del Coronel, no desprovista de fuerza y energía seductora, se funda en el genio de la alegría y la cordialidad que lo acompaña siempre en descripciones sumamente idealizadas. A todo contratiempo él opone su risa vibrante y contagiosa, sus órdenes son descargas de ingenio y humor, su disciplina es la expresión del buen gusto y el refinamiento sensual. El Coronel José Eugenio Cemí no es un artista ni un intelectual, pero despliega en cierta medida ese señorío barroco lezamiano cuyo dominio esencial es primariamente íntimo, doméstico, ético y estético, sin excluir la deriva pública por vía de la

amistad y la comunidad. Si bien se alude a un episodio donde participa en acciones de limpieza del bandidaje rural, nunca vemos pelear a este guerrero ni se le coloca en otro teatro bélico que los "juegos" militares con los oficiales del ejército norteamericano a quienes contempla desde la amistad deportiva antes que desde su posición subalterna de soldado neocolonial en entrenamiento. Muere víctima de una banal pulmonía contraída durante unos "juegos" bélicos en la Florida. Se podría alegar que el personaje del coronel es la simple expresión de una conciencia feliz burguesa, es decir, el epítome de la falsa conciencia, y desde una perspectiva positivista se tendría razón. Pero desde el ángulo de 180° trazado por el giro barroco tal determinismo es irrelevante; en este caso, para emplear la terminología de Lezama, lo "condicionado", la imagen, se convierte en "incondicionado" condicionante, es decir, en condición de posibilidad de la invención de otra conciencia no menos feliz, pero sí menos burguesa, y próxima a la conciencia soberana antes discutida. Las únicas gestas del Coronel celebradas en el relato son batallas de conciliación amistosa, como el episodio en que el Coronel no tiene más remedio que conciliarse con el cocinero mulato Juan Izquierdo, a quien había abofeteado y despedido. La violencia cometida contra el sirviente pertenece a "aquellos sucesos desagradables de los que nadie

hablaba, pero que latían por la tierra, debajo de la casa"[90]. Sin embargo, el acto de conciliación adquiere un aire de fantasía marcial:

> Muy cerca de la casa precisaron al mulato Juan Izquierdo, lloroso, borracho, infelicidad y maldad, mitad a mitad, sin saber cuál de las dos mitades mostraría. […] Muy pronto, el Coronel se le acercó, pegándole un golpe en el hombro y le dijo: —Mañana ve a cocinar, para que nos hagas unas yemas dobles que no tengan orejas de elefante—. Se rió alto, teniendo la situación por el pulso. El mulato lloriqueó, arreciaron sus lágrimas, sonsacó perdones. Cuando se alejó parecía pedir una guitarra para pisotear la queja y entonar el júbilo. La señora Augusta, detrás de las persianas, que eran, como decía el Coronel, sus gemelos de campaña, había visto la precisión envuelta de la escena. Cuando sintió, después de oír el crujido alegre de los peldaños de la escalera, que se acercaba el Coronel, se aturdió al extremo de dar ella las voces de atención. —Atención, atención, —gritaba, como quien recibe de improviso a un rey que ha librado una batalla cerca

---

[90] *Paradiso*, op. cit., p. 23.

> del castillo sin que se enteren sus moradores.[91]

La propia metáfora del castellano medieval y el automatismo marcial subalterno que concita inconscientemente en quienes le rodean, implica que el tan venerado Coronel no deja de ser una persona indisociable de su posición de poder, algo que el relato nunca niega, sino que exhibe, como lo demuestra el pasaje citado. Sus acciones conciliatorias y sus gestos de amor siguen siendo, en cierta medida, actos ejecutivos. En ese sentido, el Coronel no adviene por completo a la conciencia soberana[92] que lo libraría de la subjetividad institucional y de clase. Pero ello no es un lastre determinista en el relato, sino estímulo de invenciones poéticas y transformaciones sucesivas. Debemos observar que, pese al intenso amor expresado en cada descripción de la existencia del Coronel y el horizonte ético que la piedad filial indudablemente dibuja, el padre no es quien ostenta el modelo caracteriológico ni vocacional en la formación de José Cemí. Él literalmente apunta a ese modelo, señala la vía, pero no la encarna en propiedad. La muerte de don José Eugenio no constituye necesariamente un evento

---

91 Ibídem, p. 28.

92 Ver *supra*: apuntes sobre la soberanía del "señor barroco".

edipal, una "muerte del padre" en la cual se reivindique el vástago rebelde que desea ocupar su puesto. Cemí no sólo se distancia de la vocación militar, sino también de las vocaciones cívico-utilitarias en general; en ningún momento desea el lugar del padre, no añora la casa burguesa ni el puesto conyugal y reproductivo del patriarca ni el fuero familiar que le corresponde, ni siquiera asume su modelo de masculinidad. Y es la propia imagen amorosa del padre la que autentifica esta heterodoxia social del hijo, de obvia inclinación anti-burguesa. Lo cierto es que la poética novelesca lezamiana, contra todo determinismo realista (y sin ser irreal), inventa a un padre que en lugar de condicionar al hijo con la inercia de su sombra y su sangre, lo conduce a otro padre posible, perteneciente a las genealogías inventadas de lo imaginario; y quien más que padre, es el amigo filosófico o *proton philon*, en el sentido platónico de la amistad creadora[93]. El instante de la muerte del Coronel es el instante de la aparición de Oppiano Licario en la vida de Cemí. La manera en que Licario se le aparece al Coronel y al mismo Cemí sugiere al "Ángel de la Jiribilla" invocado en un texto leído poco después del triunfo revolucionario de 1959 por Lezama en la Universidad de La Habana, donde un "diablillo de la ubicuidad", del "icárico intento de lo

[93] Ver *supra*.

imposible"[94], recibe los ruegos del orador en la hora de la aventura colectiva.

Licario ha estudiado en Harvard y en París, ha sido veterano de la Gran Guerra europea y ha estado en todas partes, pero especialmente en aquéllas donde los príncipes del señorío barroco han requerido su ayuda, como el café *Reino de los Siete Meses*, la noche en que "salvó" al tío Alberto de "unos malandrines, medio maricas y cínicos de oficio, que le querían echar una lanzada"[95]. Coincide misteriosamente con el Coronel en el pabellón del hospital de Fort Barrancas donde éste agoniza, muy tarde para salvarlo de la muerte, pero a tiempo para recibir su petición final: "—Querido amigo —le dijo—, no sé cómo usted se llama, pero me voy a morir y no tengo a nadie a mi lado. […] Tengo un hijo, conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo —el Coronel no pudo seguir hablando"[96]. Minutos después, cuando Cemí descubre, impactado, el rostro de su padre muerto, es la mirada fija de Oppiano Licario la que impide que el niño pierda el sentido[97]. Se opera así la transferencia y mutación del deseo del padre que incorpora

---

94 "Lecturas", sección "Se muestra ahora el Ángel de la Jiribilla", en *Imagen y posibilidad*, op. cit., pp. 94-112; cita en las pp. 110-111.

95 *Paradiso*, op. cit., p. 211.

96 Ibídem, p. 216.

97 Ibídem, p. 220.

plenamente a Cemí en la confluencia donde las sangres de la filogenia se diluyen en las sangres del flujo imaginario a las que Lezama se refiere en otra parte cuando asegura: "Existe una función creadora en el hombre, trascendental orgánica, como existe en el organismo la función que crea la sangre. La *poiética* y la *hematopoiética* tienen idéntica finalidad"[98].

El ámbito familiar o "placentario" de Cemí, gestado en la confluencia de contrapuntos imaginarios, transido por el giro barroco y la soberanía poética que potencia, provee resguardo contra la "ganga" política de una República podrida y sirve de venero sensorial y sentimental, refugio ético y estético para inventar otra política, "otra manera de regir la ciudad", pero la íntima estrechez de consanguinidad y apego familiar que caracteriza ese espacio, sólo da cupo a una proto-política. La política en su pleno sentido tiene que involucrar a la polis como espacio expuesto al "estar juntos y los unos con los otros de los diversos", según la definición de Hannah Arendt[99]. Esa política nunca será prescrita explícitamente por una obra de Lezama, pero la silueta negativa de sus contornos ofrece señas sutiles de una imagen posible. No es el

[98] "Sobre poesía", en *Imagen y posibilidad*, op. cit., pp. 126-130 (1ª ed. 1968), p. 126. Énfasis míos.

[99] *¿Qué es la política?*, Paidós, Barcelona, 1997 (1ª ed. alemán, 1993; trad. R. Sala), p. 45.

Coronel quien inspira la trascendencia definitiva hacia la polis, sino el amigo misterioso que lo reemplaza o encarna su mutación imaginaria, Oppiano Licario, y la misma no se enuncia sino en la segunda parte, inconclusa, de *Paradiso*, que lleva el mismo nombre de su animador.

En *Oppiano Licario* se conjuga la génesis del giro barroco, la soberanía poética, la amistad y la unión erótica para configurar el cuerpo imaginario de otra polis, una polis de la amistad librada del nomos de la tierra. Sin embargo, es en la fase "placentaria" de *Paradiso* que se incuba la función hematopoiética, entendida como flujo gráfico-verbal del imaginario, como escritura. Una temprana salida de Cemí fuera del espacio "placentario", hacia las viviendas que rodean el área de la escuela del Campamento a la cual asiste, lo expone a una escena primitiva de lo transfamiliar. El referente histórico de ese caserío donde incursiona el niño Cemí es el barrio popular de Buena Vista que creció contiguo a la base militar. El relato lo describe como un "solarete" o caserío que "se aplana en una hondonada, y la latería de la conserva grande se amarra a la madera breve por la techumbre"[100]. Allí Cemí se topa con una comunidad heteróclita, que el narrador describe con profusión delirante. Aparecen personajes como Mamita, Vivino, Truni, Tránquilo, Adalberto Kuller, y Martincillo.

[100] *Paradiso*, op. cit., p. 31.

Los parientes de Mamita son "protegidos del Coronel"[101], parte de una pequeña población campesina "que el Coronel empotraría en el ejército"[102] cuando emigraron a la ciudad. La densa comunidad del "solarete" vive notoriamente una relación clientelar subalterna con respecto al Campamento pero conforman otro orden. El relato se demora en una picaresca descripción de los personajes, sus viviendas precarias, sus relaciones familiares desterritorializadas, su promiscuidad sexual e identidades heterogéneas: hay campesinos, lumpen urbanos, blancos, negros, austriacos y asiáticos, homosexuales, ninfómanas y algunos profesionales. El contraste con la idílica amplia casona criolla de Cemí y su familia blanca, patriarcal y católica es patente. La latencia política de este episodio novelesco que nos ofrece la sorprendida exposición del niño al espacio social, y su excesivo hurgamiento por el narrador, con descripciones que mezclan naturalismo y fantasía barroca, radica en tres aspectos: 1) introduce una escena primaria de alteridad arraigada en la experiencia no dominante que se despliega como *la* zona hacia la cual debe fluir la imaginación novelesca, su deseo narrativo; 2) muchos de los personajes del "solarete" reaparecen en la segunda parte de la

---

[101] Ibídem, p. 42.
[102] Ibídem, p. 31.

novela, *Oppiano Licario*, que los reúne en París con los personajes principales de la novela, insinuando así la forja (inconclusa) de una comunidad de afinidades electivas, una especie de república cubana ultramarina, desprendida de las territorialidades tradicionales, abocada al eros, el arte y la imaginación; 3) la forma en que una escena primaria de la escritura, la del niño Cemí que escribe con tiza sobre un paredón, es justamente la que provoca esta escena primaria de exposición a lo social. El episodio comienza cuando el pequeño Cemí a sus diez años se extravía a lo largo del muro del patio escolar, que de alguna manera conecta el Campamento con el barrio popular contiguo. El texto consigna que el niño se "había acercado al paredón buscando compañía"[103]. Ello invoca la impronta comunicativa, el deseo de comunidad inherente al acto de escritura: "apoyó la tiza como si conversase con el paredón". Es entonces que aparece "la mano", tras una suerte de *pliegue barroco* de la superficie de la escritura, con el mismo importe de alteridad que el episodio del asma nocturna invocado en el ensayo "Confluencias" y en el inicio de la novela, antes comentados: "Llegaba la prolongada tiza al fin del paredón, cuando la personalidad hasta entonces indiscutida de la tiza fue reemplazada por una mano que la asía y apretaba con

[103] Ibídem, p. 29.

exceso…". Esta es la mano que conduce a Cemí a la comunidad de subalternos de su padre, a quien la matriarca Mamita reconoce como "jefe hierático lejano, pero eficaz e inapelable"[104]. Se puede leer este efecto como resultado de la hematopoiesis simbólica de la escritura, su capacidad de fluir, plegar y desplegar las fronteras de exclusión de la colonialidad del poder. Pero no será hasta la secuela de *Paradiso, Oppiano Licario,* que se narre la solución de continuidad de las fronteras y sus pliegues, la otra comunidad y espacialidad posibles.

Como en el caso de la feliz (in)conciencia del Coronel, la colonialidad que constriñe a la comunidad popular contigua al Campamento, constituye, en tanto separación del otro y brecha de sentido de la polis, un desafío estimulador de la invención poética, más que un lastre determinista. Tal es la capacidad potenciadora del giro barroco frente a las determinaciones históricas.[105] Desde ese giro, en el cual se instala

---

[104] Ibídem, p. 42.

[105] Algunos críticos presumen que el análisis crítico termina allí donde se demuestran esas determinaciones y se comprueba, por ejemplo, el "elitismo" y origen de clase burgués de Lezama, sin tomar en cuenta que ese tipo de literatura comienza precisamente con el desafío a las determinaciones históricas del discurso; cf. Saïd Benabdelouahed, "El elitismo criollista en la obra de José Lezama Lima", *Caravelle* (Toulouse), no. 67, 1997, pp. 113-126.

Cemí al advenir al mundo del relato, es que la primera mitad de la novela aborda la poética de contrapunto y conciliación de los conflictos formativos de la nación tras la cual percibimos una política de la amistad. Desde los inicios de la saga genealógica de Cemí, que constituye una alegoría de los imaginarios nacionales articulados por el ideal republicano, se establece un principio de indisolubilidad de lo ético y lo estético que desafía los deslindes convencionales del bien y de la belleza, gobernado por una poética del devenir necesariamente inclusiva, sintética, como corresponde a la sensibilidad barroca, desdeñosa del voluntarismo utilitario y excluyente. Toca a la abuela Augusta, matriarca de la rama de los Olaya, expresar este principio al dialogar con una vecina floridense sobre las diferencias de actitud entre criollos y angloamericanos en 1894, justo antes del comienzo de la Guerra del 95 y de la muerte de Martí:

> Pero usted se fía demasiado de su voluntad y la voluntad es también misteriosa, cuando ya no vemos sus fines es cuando se hace para nosotros creadora y poética. *Su voluntad* —añadió subrayando— quiere escoger siempre entre el bien y el mal, y escoger sólo merece hacerse visible cuando nos escogen. Si por voluntad aplicable al bien nos diesen monedas correspondientes,

> la gloria —añadió sonriéndose— tendrá tan sólo esta alegría *cantabile* de la casa de la moneda. Hay un versículo del Evangelio de San Mateo, el alcabalero, que parece implacable, pero que nos dice de lo misterioso de la voluntad y de sus acarreos por debajo del mar: *Siego donde no sembré y recojo donde no esparcí.*[106]

Augusta reprueba aquí la actitud adquisitiva aplicada a la voluntad moral, cómo si esta fuera una economía restringida de actos subordinados a la acumulación e intercambio de beneficios en función de un Bien absoluto desprendido del sentido de la existencia, es decir, de suma y balance de valores frente a los cuales todo se reduce a un medio instrumental, como en la economía capitalista de la acumulación monetaria. Frente a esa actitud, ella se identifica con una ética heterónoma de exposición y donación ante el azar, lo desconocido y el inconsciente (el misterio de la voluntad), que no pretende someter las aporías del bien y el mal a la economía restringida del beneficio moral práctico. Si retomamos aquellos puntos del pensamiento de Bataille sobre la soberanía, antes discutidos[107], que parecen coincidir en cierta medida (colocando entre paréntesis el nihilismo

---

[106] Ibídem, pp. 55-56. Énfasis del autor citado.
[107] Ver *supra*.

de Bataille) con la sensibilidad de Lezama, conviene tomar en cuenta que la soberanía poética es en ese contexto inseparable de una noción de la existencia que se rige principalmente por una economía mucho más amplia que la economía restringida de la acumulación utilitaria de beneficios, otra economía en que la capacidad de donación, regalo, gasto, derroche y pérdida se vincula a la voluntad de comunicación, entrega y sacrificio inherente a la soberanía divina del deseo[108].

Es importante en el relato que ambas ramas, materna y paterna, de la genealogía de José Eugenio Cemí (el coronel), provienen de los dos sectores fundamentales en la formación político-social cubana, definidos desde los inicios de la economía colonial de plantación: las burguesías hacendadas del tabaco y el azúcar. A la familia de la madre del Coronel, Eloísa (criolla descendiente de ingleses), corresponde el tabaco, y a la del padre vasco, el azúcar. Roberto González Echevarría nos ofrece una insuperable lectura de *Paradiso* a la luz del canónico ensayo de Fernando Ortiz, *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, mostrando cómo en la genealogía inventada de los Cemí confluyen diversos

---

108 Ver el ensayo ya clásico de Bataille sobre la noción de gasto: "La notion de dépense", *La critique sociale*, no. 7, pp. 11-16, 1933 [*La parte maldita. Precedida de La noción de consumo*, Edhasa, Barcelona, 1974; trad. J. Givanel].

campos sensoriales, botánicos, económicos, sociales y verbales en una poética de filiaciones y contrastes correspondiente a "lo cubano". Resume González Echevarría:

> Si el azúcar representa el poder, la fuerza expansiva de los Cemí, la voluntad que los lleva a la muerte, el tabaco representa no sólo la delicadeza de Eloísa, sino la propensión al arte, a la filosofía, al conocimiento de lo oculto; a cierta obsesión hermenéutica y diabólica asociada en la novela con la poesía.[109]

Munda, la abuela materna de José Eugenio, rezuma hostilidad contra el legado azucarero del marido de su hija, en los largos parlamentos donde le cuenta la historia familiar a su nieto huérfano de padre y madre, lamentando "el sometimiento de toda mi familia a la brutal decisión de tu padre"[110]. Su rencilla es cónsona con los efectos de la brutal expansión de la economía azucarera cubana, al ritmo impuesto por el mercado externo, en detrimento de los demás sectores y del desarrollo de una economía autosustentable. Pero también contiene el

---

[109] "Lo cubano en *Paradiso*", en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Vol. II: Prosa*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1984, pp. 31-50, cita en las pp. 40-41.

[110] *Paradiso*, op. cit., p. 93.

reclamo del "refinamiento" y superior sensibilidad de una costumbre familiar asentada en la valoración ética y estética de la existencia por encima de las lógicas utilitarias, que encuentra su mejor asidero en las prácticas artesanales, casi pre-industriales, predominantes en el ramo del tabaco en la época: "Teníamos el refinamiento que tienen las gentes de tierra adentro cuando están dedicadas al cultivo de hojas muy nobles, y a adivinar los signos exteriores de los insectos en relación con las estaciones"[111]. Esta filiación estética será la que predomine en la síntesis genealógica, de carácter creativamente metafórico e imaginario, más que filogenética, constitutiva del reino "placentario" de Cemí. Debe notarse que en los episodios de la niñez y adolescencia del protagonista todas las ramas familiares próximas han perdido sus conexiones económicas con las economías de plantación donde florecieron, y que, de hecho, han empobrecido relativamente. Ciertamente, como dice González Echevarría, "toda la historia de Cuba, sobre todo desde principios de siglo diecinueve, está inscrita en *Paradiso*"[112], y ello incluye la manera en que las familias protagónicas del relato reflejan el proceso de empobrecimiento paulatino de grandes sectores de las clases propietarias a consecuencia de los

---

[111] Ibídem, p. 92.
[112] González Echevarría, op. cit., p. 34.

altibajos de una economía colonial dependiente de los flujos euronorteamericanos del capital, pero más que nada la destrucción, desplazamiento y persecución asociada a las guerras revolucionarias y las luchas y alzamientos políticos continuos. Este desprendimiento fue produciendo generaciones que hubieron de desplazarse cada vez más a las profesiones y las actividades culturales para compensar con el capital simbólico su relativa orfandad material. Y parte de ese excedente abonó tanto a la hipertrofia de la expresión política pública, como a prácticas culturales de altísima complejidad y proyección autónoma[113]. El tío Alberto y el propio Cemí, en su desprecio del filisteismo burgués articulan sensibilidades autónomas en ese sentido. Ambos desprecian, no sólo la "ridícula temática azucarera"[114], representativa de la gran economía burguesa, sino toda forma de profesionismo clasemediero. El hombre de la familia de más precaria situación social, el tío Alberto, que no ejerce profesión ni ocupa posiciones, es quien capta la admiración

---

113 C. del Toro González y G. E. Collazo Pérez, "Primeras manifestaciones…", op. cit., pp. 220 y 223.

114 Sobre el hastío que les provoca a Alberto y a Cemí la habladuría financiera, específicamente la relacionada con el azúcar, cf. *Paradiso*, op. cit., pp. 242 y 302. Recuérdese que el azúcar, en un país monoexportador como Cuba en la época, es sinécdoque del universo de lo económico.

intelectual de Cemí y quien inicia su deseo poético (en preparación de las iniciaciones superiores que le deparan Oppiano Licario y su hermana Ynaca Eco). La vocación política viene signada en la familia de Rialta, que ya ha debido exilarse en la Florida desde antes de la Guerra del 95, a consecuencia de su vocación independentista. Así, el aparente descenso social padecido por los Cemí y los Olaya es el mismo que potencia, una vez operado el giro barroco a que hemos aludido, el ascenso poético de este clan cristalizador de los mejores valores de la República martiana, en la visión de Lezama, algo que se puede entender perfectamente a raíz de las palabras de la abuela Augusta sobre la voluntad y el destino ya citadas.

III

Más acá del Príncipe

La *oikeiotés* es la zona de la más profunda conciencia, del deseo, de la voluntad, del destino, en que se basa la afinidad con el amigo, si nos aproximamos a la concepción platónica antes comentada. A ese fuero interior compartido, que en *Paradiso* es capaz de contener el legado imaginario de toda una genealogía que se convierte en sinécdoque de la nación, es que se refiere Foción cuando analiza la amistad de Cemí y Fronesis:

> Los dos […] atraviesan esa etapa que entre nosotros es la verdadera consagración de la familia a la etapa de la ruina. No es la ruina económica, los dos tienen buena situación burguesa[115]. Es algo más profundo, es la

[115] El relato evidencia que esta "buena situación" es relativa, correspondiente más bien a un marco clasemediero o pequeño-burgués.

> frustración por la ruina de un destino familiar y entonces, a buscar otro destino, pero es así como resultan "los mejores". La ruina, entre nosotros, engendra la mejor metamorfosis, una clase que puede competir en fineza con las mejores del mundo. En presencia de ellos, de su nobleza, de su presencia de los mejores, uno siente una confianza clásica, nos sentimos más fuertes en nuestra miseria.[116]

Es necesario percatarse de que el fuero interior de la "ruina" compartido por estos amigos trasciende lo estrictamente familiar gracias a la abstracción que se hace de la situación económica particular, y al uso del pronombre "nosotros", que en el contexto del diálogo incluye a personas ajenas a la amistad con Cemí y Fronesis; por lo que remite a los cubanos, o más propiamente a una clase de cubanos, más no necesariamente a una clase *social* de cubanos, si bien hay algo de eso en la referencia, sino a una estirpe de la "fineza" identificable con cierta polis, la polis de la existencia poética implícita en el reclamo de "refinamiento" de la abuela Munda, la polis de la soberana exposición al azar y los misterios del deseo sugerida en las palabras de la abuela Augusta. Subyace a este parlamento de Foción una alegoría de la República como ruina cuya

[116] Ibídem, pp. 407-408.

falla histórica plantea un profundo desafío existencial, el desafío de inventar un destino necesariamente *otro*.

Esta *oikeiotés* fundante y vinculante de la amistad que trasciende hacia la polis aparece en Lezama asociada a la noción de señorío y soberanía propia de ciertas figuras heroicas del legado independentista cubano, como vemos en un breve ensayo titulado "Céspedes: el señorío fundador", caracterizado por una serie de manifestaciones de "señorío": 1) "Su señorío, es decir, el dominio de un cotidiano azar que se asoma para dejarse acariciar y del día en que se excepciona para ejercer su soberanía sobre las ruinas exteriores"; 2) "Su señorío […] que está en la obligación de inaugurar una nueva tradición, donde todo es como una fiesta, un lujo de la amistad, una frase imprevisible"; 3) "[…] el señorío que se rebela y busca otra sangre y un nuevo misterio"[117]. El texto insiste en una relación esencial entre "ruina", "soberanía", "amistad", búsqueda de "nueva tradición", "otra sangre", "nuevo misterio", y "fiesta". A todas luces enuncia una demanda de transformación o metamorfosis profunda del ethos colectivo asociada a un sentido excepcional de la existencia, que se levanta ante la ruina.

---

[117] "Céspedes: el señorío fundador", en I*magen y posibilidad,* op. cit., pp. 24-27 (1ª ed. 1968), pp. 24-25.

La amistad poética, según esta visión de Lezama, en lugar de ser apolítica, como se le reclamaba al grupo de *Orígenes*, comporta una profunda pulsión política que entrelaza misteriosamente el legado de la cultura y el arte, la invisible antropología familiar y las demandas históricas de la nacionalidad. Por eso el relato novelesco, luego de poblar hasta el exceso el ámbito familiar "placentario" de su protagonista, no puede sino lanzarlo a la calle, a la ciudad, en un doble movimiento que propende a la política y a la amistad. Tal es el movimiento de la praxis poética del propio Lezama, que si bien se edifica sobre el subsuelo "placentario" antes descrito, también supone su trascendencia, la salida y comparecencia del poeta en la polis. Su concepto de la poesía exige un ámbito comunicativo, una comunidad de afinidades electivas, que por más evasiva y torremarfilesca que luzca, cual lo sugiere el caso de *Orígenes*, no deja de constituirse en posible alegoría de la polis, en un cierto modo de "estar juntos de los diversos" (sin que, naturalmente, sean tan "diferentes" como lo pretenden ciertas lecturas liberales y bienpensantes de ese *dictum* de Arendt). La propia descripción que Lezama realiza del grupo de jóvenes afiliados a *Orígenes* apunta más a un orden de mutua comparecencia, a una poética del "estar juntos", a un escenario comunicativo, que a un programa poético en sentido estrictamente literario. Según Lezama, las

siguientes características unen a los jóvenes autores de *Orígenes*:

1. "La soledad de la adolescencia y sobre todo la decisiva influencia maternal";
2. La "delicadeza";
3. La "amistad como misterio";
4. Una "decisiva fuerza aglutinante";
5. El "contentarnos con poco, muy poco, en el orden económico";
6. Un "innato rechazo de las apetencias sombrías o de la ocupación de posiciones";
7. "Aquellas páginas, aquellos pequeños cuadernos […] buscados al paso del tiempo como símbolo de salvación, como una de las pocas cosas que perduran en un época donde la ruina y la desintegración avanzaban con un furor indetenible"[118].

Nótese que ninguno de los rasgos unitivos es ideológico, programático o estrictamente literario. El texto se ciñe a aludir al "ceremonial de Orígenes", cuyo carácter "litúrgico" comprende "bodas, bautizos y santos", articulando un cálido "ceremonial de la amistad" que se sostiene "en constante vigilancia de aceptación y antipatías"[119]. Casi todos estos

[118] "Un día de ceremonial", en *Imagen y posibilidad,* op. cit., pp. 43-50, citas en las pp. 43-45.

[119] Ibídem, pp. 46-47. Vitier, principal articulador de la memoria pública de *Orígenes*, coincide con Lezama en enfatizar la inspiración ética y el sentido de

elementos son aplicables a la *comunidad poética* (que no necesariamente de "poetas") forjada en la novela, en la amistad de Cemí, Fronesis, Foción, Lucía, Oppiano Licario, (y luego en la segunda parte) Ynaca Eco, Mohamed y otros. Cabría hacer la salvedad de que esta comunidad novelesca de la poesía y el arte inventa liturgias algo menos ortodoxas que las "bodas" de Orígenes; basta recordar el encuentro entre Fronesis y Lucía, y el detalle de que en la segunda parte, Ynaca, esposa de Adalberto, es amante de Cemí y sostiene sexo ritual con Fronesis y posiblemente McCornak, al tiempo que Mohamed es amante de Galeb.

---

comunidad alterna del grupo, según lo resume César A. Salgado en "The Novels of Orígenes" (*CR: The Centennial Review*, vol. 2, no. 2, 2002, pp. 201-229; cita en la p. 214):

> Vitier promociona a *Orígenes* como una "fiesta innombrable" de la amistad que, mediante la ética de su comportamiento poético y de una dinámica interpersonal caracterizada por la integridad y la "fineza", oponía resistencia a los códigos de conducta inmorales y disolutos de los años de la República. Así, en calidad de alternativa cívica cuasi-clandestina ante las reprensibles prácticas de las instituciones educativas y culturales republicanas, *Orígenes* colaboraba *bajo cuerda* con el proceso de redención nacional que culminó en la Revolución Cubana. [Traducción mía]

Cuando, en el noveno capítulo de *Paradiso*, finalmente el poeta-héroe, Cemí, hace su entrada inaugural al ágora criollo, escoge nada menos que la Universidad de La Habana (Upsalón, en la novela), el lugar público más politizado y contencioso de la capital republicana desde la década del 20. Allí Cemí se topa, simultáneamente, con el escenario épico de la política y con la amistad. También tiene la oportunidad de contemplar una alegoría del Príncipe Moderno. La "tángana" o demostración universitaria presenciada por Cemí funde dos momentos históricos de la lucha estudiantil: las acciones multitudinarias realizadas a favor de la reforma universitaria entre 1923 y 1925, cuyo protagonista indiscutido era Julio Antonio Mella; y la lucha universitaria contra Machado, que tuvo un desenlace trágico en la protesta del 30 de septiembre de 1930, cuando los esbirros del dictador asesinaron al prestigioso dirigente estudiantil, Rafael Trejo. Lezama reconoce estos referentes históricos y aclara varios aspectos, comenzando por explicar que fue testigo de ambos episodios, los cuales luego fundió en una sola escena de *Paradiso*. Lezama asegura que, cuando aún no era estudiante universitario, presenció la refriega dirigida por Mella[120]

[120] Entrevista de Rosa Ileana Boudet a Lezama (1970), reproducida parcialmente en A. Cairo (ed.) *Mella 100*

(correspondiente a una manifestación universitaria en marzo de 1925, en defensa de la Reforma Universitaria recién conquistada). Lezama no conoció a Mella, quien debió exiliarse en México en 1926. Pero cuando estudiaba en la Universidad en 1930, sí conoció a Trejo, asistió a la manifestación donde el dirigente fue herido de muerte y presenció ese hecho, compartiendo hondamente la conmoción que el deceso provocó en el país: "La muerte de Rafael Trejo conmocionó al país de tal forma que lo abrió para todos los milagros y todas las grandes sorpresas. A mi manera de ver, se puede decir que toda la historia posterior de Cuba de carácter revolucionario se fundamentó en ese 30 de septiembre porque hubo un gran sentido del sacrificio…"[121]. El poeta no repara en enfatizar, todavía en 1970, lo que significó para él su participación en dichos eventos políticos:

> […] cuando triunfó la Revolución, se hizo una especie de comandos culturales, invitaron a hablar a algunas figuras intelectuales y entre ellas a mi sencilla persona. Y yo recuerdo que al comenzar a hablar dije: "Ningún honor yo prefiero al que me gané para siempre en la mañana

años. Vol. 1, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003, pp. 370-377.

121 Ibídem, p. 371.

> del 30 septiembre de 1930". Y a medida que van pasando los años, repetiré siempre esa frase con más orgullo y con más énfasis porque creo que está en la razón creadora de mi vida.[122]

El texto leído por el poeta ante la Federación Estudiantil Universitaria en 1959, al que se refiere en este pasaje de 1970, constituye un intento de engarzar el flujo barroco de su discurso y de su poética de la imagen al curso de la historia cubana reinscrito por el evento revolucionario. Lezama acude a la *hematopoiética* de lo heroico que ya hemos citado. Establece un nexo entre la sangre derramada en el suceso estudiantil de 1930, el decurso de la poesía, el giro autónomo de la imagen que la convierte en potencia causal, y la Revolución de 1959. Refiriéndose a la circunstancia en que Trejo cae fatalmente herido, dice: "Al lado de la muerte, en un parque que parecía rendirle culto a la sombría Proserpina, surgió la historia de la infinita posibilidad en la era republicana"[123]. Lezama plantea una poética de la historia, en tanto escenario de una ecuación causal entre muerte heroica, imagen y evento liberador, que resume así en un texto posterior, evocativo del ataque

---

122 Ibídem, p. 372.

123 "Lectura", en *Imagen y posibilidad,* op. cit, pp. 94-112; cita en la p. 95.

revolucionario al cuartel Moncada[124]: "La imagen es la causa secreta de la historia. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse. La hipótesis de la imagen es la posibilidad"[125]. Ésta es la misma hipótesis que ya asume en su análisis metafórico de los sucesos estudiantiles del 30 y su repercusión: "La muerte del héroe frente a un destino tenebroso, trazaba un poderoso ordenamiento en la causalidad mágica […]"[126]. Todo ello compone, en verdad, algo así como un gran arco de inseminaciones sacrificiales de la imagen en la historia, que se tiende entre Martí y Fidel Castro, a quien nunca alude por el nombre:

> Pero Martí tocó la tierra, la besó, creó una nueva causalidad, como todos los grandes poetas. Y fue el preludio de la era poética entre nosotros, que ahora nuestro pueblo comienza a vivir, era inmensamente afirmativa, del círculo absoluto. *El héroe entra en la ciudad*.[127]

---

[124] Acción insurreccional realizada el 26 de julio de 1954 por Fidel Castro y sus compañeros, que catalizó el Movimiento 26 de Julio, gestor del triunfo revolucionario del 59.

[125] "El 26 de julio: imagen y posibilidad", en *Imagen y posibilidad,* op. cit., pp. 19-22 (1ª ed. 1968); p. 19.

[126] "Lectura", op. cit., p. 95.

[127] Ibídem, pp. 103-104 (énfasis mío).

En el contexto de la historia insurreccional cubana, el "héroe" que "entra en la ciudad" no es otro que Fidel Castro. Los revolucionarios independentistas nunca conquistaron la ciudad. No lo hicieron en la Guerra inconclusa de 1868, ni en la de 1895, pues en 1898 la ocupación norteamericana les arrebató una victoria inminente, y el Ejército Libertador de los mambises sólo entró en la ciudad (ya fuera Santiago, o La Habana) con permiso de las autoridades estadounidenses ocupantes y bajo condiciones subalternas, pero nunca como ejército soberano y victorioso. *Entrar en la ciudad* quedó como asignatura pendiente que debía resarcir a los cubanos independentistas de aquella humillación del 98. Y le correspondió a Fidel Castro asumirla, lo cual él mismo hace constar de manera explícita cuando en los albores de 1959 se dispone a entrar en Santiago: "¡La historia no se repetirá! —proclama al país— ¡Esta vez los mambises entrarán en Santiago de Cuba!"[128]. Si bien no hay duda que el pasaje antes citado del poeta tiende un arco histórico-poético desde Martí a Fidel Castro, es importante precisar por qué el texto más explícitamente político jamás publicado por José Lezama Lima nunca nombra a éste último. Estimo que hay tres razones: 1) nombrar a un jefe político

[128] Citado por Antonio Núñez Jiménez, *En marcha con Fidel,* op. cit., p. 26.

contemporáneo sería una torpeza en la estética verbal de Lezama, le resta *lo oblicuo* esencial a su escritura toda, incluyendo los ensayos y conferencias más "pedagógicos" (como algunos textos aquí citados) que pergeñó de cuando en cuando; 2) Fidel Castro es héroe en la sucesión temporal, pero todavía, en la contemporaneidad del poeta, no es héroe *en la imagen*, no posee la consiguiente potencia metafórica, según la hematopoiética de Lezama, pues no ha muerto ni derramado su sangre[129] (el "cuerpo de la imagen" sólo se sustenta como factor de ausencia del cuerpo[130]); y 3) Además, Fidel Castro, si nos atenemos a la manera lezamiana de pensar, es figura alegórica del príncipe de la sucesión temporal condicionada, no un señor barroco; es decir, al estar demasiado vinculado a la soberanía temporal, no adviene a la soberanía

---

129 Lezama escribe, en 1974, una estampa heroico-poética sobre un personaje político contemporáneo como Salvador Allende, justo porque ha sacrificado su sangre heroicamente, cf. "Suprema prueba de Salvador Allende", en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, op. cit., pp. 155-156. Lo mismo hace en 1968 a raíz de la muerte del Che Guevara, cf. "Ernesto Guevara, comandante nuestro", en *Imagen y posibilidad,* op. cit., pp. 22-23.

130 "[P]ues si el ser tomase proporcionada posesión del cuerpo o si el cuerpo fuese su justa y absoluta morada, la imagen desaparecería […]" ("Las imágenes posibles", op. cit., p. 24).

poética lezamiana que aquí hemos considerado. Debo advertir que leo, en la configuración lezamiana de esta cohorte de personajes de impronta política, tres figuraciones: 1) el príncipe de la sucesión (Príncipe Moderno en mi lectura), 2) el héroe *en la imagen* y 3) el señor barroco. El príncipe de la sucesión, en la *gnosis* de Lezama, es más que nada efecto (condicionado) de una serie poética, no imagen causante ni "incondicionada". Sólo alguien como José Martí, por ejemplo, por ser epítome del poeta, el jefe político y el héroe sacrificial, sintetiza las figuras del Príncipe Moderno, el héroe *en la imagen* y el señor barroco. Veremos más adelante cómo Julio Antonio Mella, por su muerte sacrificial, no sólo advoca al Príncipe Moderno, sino que recibe el trato de héroe *en la imagen*, mas no así de señor barroco. Como anuncié al principio de este ensayo, para efectos de mi argumento crítico, me permito articular la noción de príncipe de la sucesión (causal, natural, temporal), al ámbito de la politología revolucionaria, acudiendo en líneas muy generales al Príncipe Moderno de Gramsci[131], en cuanto expresión orgánica de la voluntad política revolucionaria, que aspira a establecer una racionalidad democrática de la república moderna, depurada de lastres clasistas y tradiciones atávicas de dominio irracional. Lezama, en fin, no opone al Príncipe Moderno, al

[131] Ver *supra*, notas 6 y 14.

héroe *en la imagen* ni al señor barroco entre sí, como formas excluyentes, sino que las incorpora a una lógica de la subsunción metafórica. A tenor con la inversión poética lezamiana, el señor barroco es el soberano poético incondicionado, causante tanto del héroe *en la imagen*, como del Príncipe Moderno, en una gradación que va de la imagen al hecho natural objetivante. Pero dentro de esta visión, el señor barroco no es menos político que el Príncipe Moderno, sino dueño de una causalidad no siempre visible ni *efectiva*, en el sentido positivo de esa palabra, pero de más profundo aliento, al trascender el tiempo (natural) de la sucesión para advenir al tiempo ("sobrenatural") de la imagen y el artificio. El señor barroco y, en cierta medida, el héroe *en la imagen* poseen, para Lezama, la superior función política de... "Crear la nueva causalidad, la posibilidad infinita, la imagen como un potencial entre la historia y la poesía"[132].

Este recorrido nos permite retomar, desde la contextualidad de varios escritos del autor y las referencias históricas pertinentes, el episodio de la excursión de Cemí al escenario de la polis y la amistad, para comprender la naturaleza de la disyuntiva que se le presenta. Cuando Cemí participa en la manifestación universitaria, pero luego en medio de ella toma la mano que le

132 "Lectura", op. cit., p. 104.

extiende su futuro amigo[133], Fronesis, para alejarlo del tumulto como si lo guiara por un laberinto, inicia la bifurcación que lo conduce, no al repudio de la polis, de las luchas por su soberanía objetiva, sino a la amistad como otra vía, no tan alterna como interna, hacia la polis y la soberanía en la imagen.

En consecuencia, el relato no necesariamente desvalora la gesta política por la soberanía objetiva, por la sucesión temporal. El personaje que en esta lectura consideramos como figura alegórica del Príncipe Moderno, nunca recibe nombre propio, pero sí epítetos homéricos como el de la "figura apolínea de perfil voluptuoso", "el que hacía de Apolo", el "parecido a Apolo", "el que remedaba las apariciones de Apolo", "el veloz como Apolo, de perfil melodioso" o "el que tenía como la luz de Apolo"[134]. La alusión a Mella no puede ser más directa, sobre todo cuando "Apolo" es precisamente uno de los calificativos que se le adjudican a este personaje histórico en

---

133 Recuérdese que la aparición de la mano del otro en medio de la oscuridad (aquí el "tumulto" político) signa momentos genésicos en Lezama, ver *supra*.

134 Cf. *Paradiso*, op. cit., pp. 311-317. En el "Himno para la luz nuestra" (*Dador*, 1960) figura esta alusión a un joven solar: "El joven luz, Apolo justo / separa la hoja de la playa / de la tortuga que no raya / la mesa del tiempo. Qué buen gusto"; cf. J. Lezama Lima, *Poesía completa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 281.

la hagiografía de los revolucionarios cubanos modernos. Loló de la Torriente, cronista contemporánea de Lezama, describe así a Mella:

> Una tarde fue a buscarme, a mi casa, un estudiante de Leyes. Era alto, fuerte, muy atrayente. Me parecía un joven dios. Le miré la frente y la tenía ancha, espaciosa, preocupada. Los ojos color castaño eran de pupilas dilatadas y profundas, y la boca, muy recia, daba carácter a aquel rostro grave que desbordaba el consejo apolíneo "conócete a ti mismo", pues poseía, como los hombres que Platón buscaba para conservar su República, fortaleza, templanza y hermosura.[135]

Ejemplo de cómo el poeta y señor barroco que es el propio Lezama, inventa, a su modo, al héroe *en la imagen* y al Príncipe Moderno, es el importe que ha tenido su obra en la inscripción histórica del propio Mella. Ana Cairo, la editora de dos volúmenes recientemente dedicados a la memoria de este personaje revolucionario, parte de una lectura del propio Lezama para bautizar a Mella como el "Apolo revolucionario" y proporciona una cita del poeta que nos ayuda a precisar la noción de héroe *en la imagen*:

[135] *Testimonio desde dentro*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 107.

"Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen"[136]. Ella concluye, a raíz de la lectura del episodio de *Paradiso* que presenta al héroe: "El personaje de Apolo es un homenaje a Mella y simboliza al nuevo héroe revolucionario mítico, sin necesidad de moralejas didácticas"[137]. El texto de *Paradiso* coincide en todo punto con tal valoración. A todas luces el poder seductor de este Príncipe Moderno involucra al protagonista y al propio narrador, dada la feliz conjunción de imágenes que concita:

> Llegó al grupo una figura apolínea, de perfil voluptuoso, sin ocultar las líneas de una voluntad que muy pronto transmitía su electricidad. Por donde quiera que pasaba se le consultaba, daba instrucciones. […] El que hacía de Apolo, comandaba estudiantes y no guerreros, por eso la aparición de ese dios, y no de un guerrero, tenía que ser un dios en la luz, no vindicativo, no obscuro, no catatónico. Estaba atento a las vibraciones de la luz, a los cambios malévolos de la brisa […].[138]

---

[136] Citado por A. Cairo, "La leyenda de un Apolo revolucionario", prefacio a *Mella 100 años*, op. cit., p. XXXV (énfasis en el original).

[137] Ibídem, p. XL.

[138] *Paradiso*, op. cit., p. 311.

Importa mucho que el dirigente estudiantil aparezca asociado al clásico dios de la luz y la armonía, pues ello lo eleva y lo distancia de la violencia telúrica y plutónica que los gendarmes oponen a la resistencia estudiantil. Bien vemos aquí cómo el Príncipe Moderno encarna una voluntad de racionalidad política complementaria del giro barroco en el sentido ético y estético. Como señala Thayer, gracias al giro operado por Benjamin, "lo barroco no se opone simplemente a lo clásico, sino a la oposición clásico/barroco"[139]. El Príncipe Moderno ocupa el lugar que le corresponde en la sucesión histórica y en su drama. El narrador no desconoce ni desvalora esa pertinencia. José Cemí marcha con los estudiantes, siente la "mágica imantación" del conjunto, el evento revolucionario lo seduce como a todos, pero por encima del fervor se alza también la visión del poeta-narrador, que más allá del evento temporal contempla la serie trágica de las "eras imaginarias" de la historia:

> Las inmensas frustraciones heredadas en la coincidencia de la visión de aquel instante, que presenta como simultáneo en lo exterior, lo que es sucesivo en un yo interior casi sumergido debajo de las

[139] Thayer, "El giro barroco", op. cit., p. 96.

> piedras de una ruina, motiva esa coincidencia en los contornos de un círculo que está segregando esos dos productos: el que sale a buscar la muerte y el que sale a regalar la muerte. Los que no participan de esos encuentros, eran la causa secreta de esos dualismos de odios entre seres que no se conocen, y donde el dispensador de la vida y el dador de la muerte coinciden en la elaboración de una gota de ópalo donde han pasado trituradas y maceradas, retorcidas como las cactáceas, muchas raíces que en sus prolongaciones se encontraron con algún acantilado que las quemó con su sol.[140]

La "gota de ópalo" del evento es la cristalización mineral de fuerzas destructivas y creativas, y misteriosas coincidencias de quien busca y quien regala la muerte, donde se borra la distinción entre quienes participan y quienes no participan en los acontecimientos cristalizados. José Cemí participa intensamente, pero lo hace desde el lugar oblicuo que le corresponde en el círculo del evento. Pasa por un trance, entra "como en duermevela entre la realidad y el hechizo […]". Intuye que se está "adentrando en un túnel, en una situación peligrosa". Entonces Fronesis le tiende la mano que en otra edad le hubiera

---

140 *Paradiso*, op. cit., p. 316.

tendido, no sólo su padre, sino Baldovina, o “lo otro” que arriba en la oscuridad. José Cemí ha arribado al círculo del evento, ha contemplado el ópalo que cristaliza las eras imaginarias de la historia, ha contemplado la máxima advocación del Príncipe Moderno en su época, al emblema alegórico de Julio Antonio Mella McPartland, quien a los 23 años de edad ya había fundado la Universidad Popular José Martí, la Liga Antimperialista y el Partido Comunista de Cuba, poco antes de caer abatido por los agentes de Machado que lo persiguieron hasta su exilio en México. Pero hasta ahí llega la tangencia de Cemí con el círculo del evento público, pues descubre, con quienes serán sus amigos inseparables desde ese momento, un *clinamen*, un desvío, el giro barroco que es su vida desde que ha nacido *en la imagen*. Recordarle *ese* conocimiento, esa gnosis que él mismo encarna, la gnosis barroca de lo difícil, es la función del famoso parlamento de la madre en la novela:

> Óyeme lo que te voy a decir. No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ése es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido

> en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad.[141]

En efecto, Cemí acometerá el "misterio" de la vocación, el "laberinto" que le señala su madre, como si oyera "una cantata de gracia, no la voluntad haciendo un ejercicio de soga"[142]. Cemí y sus amigos, Foción y Fronesis, crean una comunidad poética de "lo difícil", que asumen en calidad de *iniciados* del señorío barroco. Si atendemos a sus extensísimos diálogos, a la densidad hipertrófica de referencias filosófico-literarias y a las "inmensas redes o contrapuntos culturales"[143] que extienden entre sí, vemos que lo admirable no es que exhiban un sobrepujamiento de saber y cultura, sino que realmente hilvanan toda una *tradición de lo desconocido*, de lo desconocido que se desborda en los excesos del discurso cuando éste se entrega a su potencia incondicionada, más allá de la instrumentación utilitaria del lenguaje y del sentido, sobrepasando, no sólo los cánones

---

[141] Ibídem, p. 321.

[142] Ibídem, pp. 325-326.

[143] "A partir de la poesía", op. cit., p. 835.

literarios y estéticos, sino las coordenadas de la comprensibilidad y el entendimiento. En esa exploración casi desaforada radica el heroísmo de lo difícil, el peligro de lo barroco soberano en José Lezama Lima. Pero es el íntimo montaje discursivo que la pequeña proto-república de amigos inventa, en su señorío poético compartido, sin atender a las exigencias inmediatas del coro público[144], lo que les permite abordar cuestiones que el gran círculo del acontecer político-cultural de la polis pública no tolera o no sospecha que siquiera puedan preguntarse. Estas interrogantes entrañan, recuerda todo lector de *Paradiso*, aspectos como la fenomenología sexual, la función del artista, la cultura nacional, la religión, el lenguaje, la relación entre ética y estética, y sobre todo, el giro barroco mismo, con su énfasis en la potencia del verbo y de la imagen para inventar tanto la transparencia como el misterio, contra una epistemología dominante que acumula informaciones como si fueran estados de cuenta bancarios.

---

[144] Cuando un coro de estudiantes, luego de escuchar el performance "pitagórico" realizado por Cemí y Fronesis en sustitución de las clases mediocres de la Universidad, irrumpe en aplausos, éstos rechazan la aprobación de ese "coro en estado puro de los tiempos que corren, que tienen la obligación impuesta de no rebelarse", *Paradiso*, op. cit., p. 465.

IV

Alotopía

Mas, ¿queda ahí, en la íntima utopía de amigos dialogantes, el milagro de la soberanía lezamiana? ¿Se ciñe entonces a un *milagro secreto*? ¿No existe una prefiguración de mayor aliento? ¿Cuál es la consistencia utópica[145], si alguna, de esta alegoría de la *República de la amistad* que mi lectura nada neutral pretende advertir, en la medida en que una estética de lo oblicuo, donde el contorno de lo político aparece en placa negativa, puede insinuar tal cosa? El problema es que aún las más mínimas intuiciones utópicas que pudieran insinuarse en la escritura lezamiana, se desdibujan sobre contrastes inciertos. Al punto que no queda claro si el imaginario novelesco del poeta se condice con la

---

145 Para una sugerente exploración de las tendencias utópicas presentes en la ensayística de Lezama, ver Abel Prieto, "*Sucesivas o Coordenadas habaneras*: apuntes para el proyecto utópico de Lezama", *Casa de las Américas*, no. 152, 1985, pp. 14-19, La Habana.

disposición a objetivar la utopía en la historia, inherente al Príncipe Moderno, si bien su amplio estro barroquista no deja de tantear esa posibilidad con simpatía.

Advertida esta dificultad, natural en un poeta de "lo difícil", me atrevo a afirmar que *Oppiano Licario*, la segunda parte de *Paradiso*, que queda inconclusa, enuncia una *alotopía*, es decir, *otro* lugar donde imaginar de otra manera la polis *tal cual*, que no es otra que la realmente existente… esa misma ciudad *que como un inmenso conjuro clava su ataúd*[146]. Es interesante constatar hacia dónde mira el narrador cubano mientras trabaja en *Oppiano Licario*, la secuela a su primera y única novela. Reclama su interés Julio Cortázar, cuya entusiasta lectura de *Paradiso* instaló al cubano en el panóptico del *Boom*[147]. Lezama arrima la brasa a su sardina, lee a Cortázar desde su propio proyecto, cuando dice que *Rayuela*, "es desde luego una liberación del aquí"[148]. Dichas palabras sintetizan el contenido de lo que llamo *alotopía*, el pensamiento del *aquí* liberado *como*

---

[146] *Oppiano Licario*, op. cit., p. 321 (paráfrasis y énfasis míos.)

[147] Cf. Julio Cortázar, "Para llegar a Lezama Lima", en P. Simón (ed.) *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 146.

[148] "Cortázar y el comienzo de la otra novela", en, *Obras completas,* tomo II, op. cit., pp. 1187-1207 (1ª ed. 1968), p. 1190.

otro tal cual se inscribe en la secuela póstuma a *Paradiso*.

No podemos sino pensar que el cubano piensa en su propio proyecto de escritura, *Oppiano Licario*[149], al explicar: "*Rayuela* ha sabido destruir un espacio para construir un espacio, decapitar el tiempo para que el tiempo nazca con otra cabeza. Es una novela muy americana que no depende del espacio-tiempo americano"[150]. Su entusiasmo con la novela del argentino radica en un abanico de coincidencias que cabría explorar a fondo en otra parte. Pero basta tomar en cuenta ciertos paralelos entre *Rayuela* y *Oppiano Licario* que el lector advierte a primera vista: 1) cuentan las peripecias de un círculo estrecho de amigos que conforman una comunidad cuasi-tribal; 2) unen a los personajes afinidades electivas, no familiares, encaminadas a búsquedas existenciales, eróticas e intelectuales; 3) los personajes viven exiliados en París y los más destacados son connacionales latinoamericanos; 4) llevan una vida hedonista, signada por el ocio explorador, en adolescencias extendidas que aún no hallan (ni pretenden hallar) su definición; 5) viven al margen de las exigencias utilitarias de la polis real, la cual, para acentuar la distancia, perciben *en y desde* la extranjeridad; 6) su éxodo es una paradójica

---

149 De *Oppiano Licario* se publica un fragmento en 1969, al año de publicar su comentario sobre *Rayuela*.

150 Ibídem, p. 1189.

errancia de retorno incierto al origen; 7) un personaje femenino (la Maga en *Rayuela*, Ynaca Eco en *Oppiano Licario*) imanta el deseo del conocimiento que sustenta el relato.

En el caso de *Oppiano Licario*, nos provoca un particular efecto expansivo, una cierta "liberación del aquí", la experiencia de haber leído las 600 páginas de *Paradiso*, donde apenas salimos del laberíntico Centro Habana, para pasar luego a una secuela que, de súbito, nos presenta a más de una decena de personajes de la primera parte, instalados en París y viajando por locales del Mediterráneo, sin faltar estadías en algún balneario del norte de África. El autor manda a sus personajes a tomarse un largo viaje, que se convierte en exilio. Hacia el "final" inconcluso del relato encontramos, en París, no sólo a Fronesis, Foción (con su hijito), Ynaca Eco, y Lucía (embarazada de Fronesis), que componen, con Cemí[151], el núcleo primario de la amistad, sino a Vivo, Adalberto, Sofía, Martincillo, el Capitán, César, Petronila, el Japonés, Lupita y su hermano, que integran el

[151] El relato se interrumpe sin que Cemí todavía haya viajado a París, pero todo sugiere que es inminente el traslado junto a sus amigos. Por otro lado, a lo largo de *Paradiso*, la voz del narrador a veces coincide con un "yo" presumiblemente perteneciente a Cemí, por lo que, en *Oppiano Licario*, éste podría también alegorizar al autor que permanece en La Habana mientras ejecuta su experimento *alotópico*.

círculo social complementario de la comunidad más íntima de amigos. Estos últimos proceden precisamente del solar adyacente al Campamento Columbia, cuyo posible referente histórico, según vimos, es el barrio popular de Buena Vista adyacente al predio castrense. Son ellos los habitantes del "solarete", la comunidad tan distinta al orden patriarcal criollo representado por el ejército y la casa de los Cemí, que el niño descubre, como al dorso de un pliego de la escritura, mientras pasa su tiza por los muros del patio de la escuela cuando siente la necesidad de comunicarse con alguien. Ya algunos de ellos (Vivo, el ebanista y Adalberto) habían tripulado, en el penúltimo capítulo de *Paradiso*, el ómnibus mágico donde Cemí contacta a Oppiano Licario por primera vez desde la muerte de su padre. Notamos así cómo el relato les inventa una movilidad, una *liberación del aquí* y de la espacialidad marginal a que los constriñe la colonialidad del poder. En carta cursada desde París, Fronesis le cuenta a Cemí, no sólo que la abigarrada población popular del "solarete" se ha transplantado a la ciudad luz, donde festejan su gregariedad cubana en la granja de un norteamericano excéntrico, sino que le recuerda la conexión de todo ello con la escena primaria de la escritura que condujo a Cemí hacia el "solarete":

Tu creyón, resbalando por los muros que me contaste como entretenimiento inmotivado en su niñez, se ha vuelto a verificar en París en mi adolescencia. Una sorpresa que llegó indecisa y luego se fue agrandando para hacerse recordar el desfile de los detalles que me relataste en el cafecito al lado de la universidad. Bastó el surgimiento de ese momento, su relieve fragmentario, para que la memoria reconstruyese como en una mañana todo lejos del claroscuro. Lo que me asombró, que un sucedido meramente subjetivo, de importancia sólo dentro de tu reino, recogiese tantos años después en forma grotescamente objetiva, sin que las dos apariciones del hecho tuviesen consecuencias aparentes para los dos. Pero por encima de esa sensación falsa pude precisar la verdadera exigencia imprevisible que ese hecho tomaría en nosotros dos. Tú me lo relataste muchos años después, yo te lo relato a ti dos o tres días después de la triunfal aparición de la tiza. […] Todos ellos contribuyen a la formación de una posible constante dentro de la población flotante, es decir, *cuando en un núcleo de población alguien tiene fuerza expansiva, de ir más allá de sus límites o de sus fronteras, ese núcleo tiende a reaparecer en el sitio donde se dirijan sus representantes,*

> manteniendo a pesar de las mutaciones su unidad y su principio. Vaciado el tiempo, ahora ese grupo en París, es el mismo que se desenvolvía en un tiempo y un espacio habanero. Su tiempo no tiene en realidad ni un antes ni un después, es una isla sin sus tentáculos, ni coralino ni fangoso, que fluye obediente a factores cosmológicos, el viento magnético de la brisa, el fuego de San Telmo brincando como innumerables pájaros, flores y hojas. Ya puedes ver que parte de tu Habana vuelva a retirarse en París, parece agazapada, pero no adoptó ese estilo al trasladarse, sino que era connatural a su humus y a su alma, que causa la impresión de estar trastocada, arremolinada, pero que clama con inquietante temblor por su placenta y por ser protegida.[152]

Nótese que la sorpresa de la comunidad hallada tras el curioseo de la escritura sobre el muro se convierte en acontecimiento narrado, el evento de la escritura se convierte en evento de la aparición del otro que nos sorprende. Ello proviene, además, de la escritura inmotivada, libre de motivaciones instrumentales, libre incluso del utilitarismo pedagógico de la escritura. La memoria íntima compartida con el

---

[152] *Oppiano Licario,* op. cit., pp. 385-387 (énfasis mío).

amigo, perteneciente al *oikeiotés*[153] de la amistad, pasa por un trance "grotesco" de objetivación, que involucra a ambos y se les presenta, les retorna, en el tiempo, como exigencia intemporal de la imagen, como "triunfal aparición de la tiza". La comunidad otra, heterogénea, grotesca, memorializada en la escritura y el relato verbal, se les reaparece materializada, como fragmento, tal cual, no como idealidad, en un contexto espacio-temporal inconexo, sorprendiéndoles de nuevo, exigiendo atención. Su imagen es un fragmento que retorna. ¿Cuál es esa exigencia? El autor de la carta propone la explicación oblicua que hemos subrayado: "… *cuando en un núcleo de población alguien tiene fuerza expansiva, de ir más allá de sus límites o de sus fronteras, ese núcleo tiende a reaparecer en el sitio donde se dirijan sus representantes.* La envergadura de estas expresiones es decididamente alegórica. Los inquilinos del "solarete" popular son ahora un "núcleo de la población", presumiblemente cubana, nacional, que se trasladan al exterior, para reaparecer en el "sito donde se dirijan sus representantes", a saber, Fronesis, Ynaca Eco, y luego Lucía, Foción y Cemí, quienes han tenido la "fuerza expansiva de ir más allá de sus límites o fronteras". Lo que era una colección de personajes populares atendidos en un solo capítulo de la primera parte –campesinos,

[153] Ver *supra*.

negros, extranjeros, homosexuales, artesanos, músicos, individuos clasemedieros o desclasados, algunos de ellos "protegidos" del Coronel– son ahora una población que "mantiene su unidad y su principio", que pese a las mutaciones, quedan elevados al rango de "representados", es decir, de población complementaria y constituyente del orden imaginario encarnado por los amigos *en la imagen*. Esta *poiesis alotópica* induce así un cambio en el estatuto imaginario de los personajes. La soberanía barroca cuenta entonces con sus constituyentes, objetivados como población que le plantea una exigencia a los jóvenes señores barrocos (Ynaca, Fronesis, Cemí, Foción, Lucía) pues, como asegura Fronesis, "clama con inquietante temblor por su placenta y por ser protegida". Recordemos que el señor barroco es un custodio, como el Aleijadinho, que "instalado en lo nuestro, participa, vigila y cuida las dos grandes síntesis"[154] de lo indígena y lo africano; y como los integrantes de Orígenes, que cuidan de la amistad, "en constante vigilancia de aceptación y antipatía"[155]. Pero el cuido o la *cura* aquí reclamada es libérrimamente poética, no es una vigilancia por la persistencia e identidad de la imagen en su *ser ella misma*, sino por su fragmentación indemne, por la potencia creativa

---

154 Ver *supra*.
155 Ver *supra*.

inherente a su incompletud. Cabe tener en cuenta que para Lezama la imagen poética siempre es fragmento o "isla" que impide la totalización del sentido y que ahí late según él, el sentido vivo, el pulso del poema[156]. Por tanto, en su poética sólo se puede cuidar, preservar la imagen en su devenir; así dirá que la imagen, en la memoria, "más que la homogeneidad sin causaciones […], es la semilla cuya flor se va destruyendo sucesivamente al pasar del germen a la forma"[157].

Deleuze, fundándose en el principio de que toda construcción de deseo es indefectiblemente colectiva, alega que "es propio de la función fabuladora inventar un pueblo"[158]. La narrativa de Lezama no desdice este alegato, vemos aquí cómo su fábula se saca de la manga un pueblo.

---

[156] Cf. "X y XX", *Introducción a los vasos órficos,* op. cit., pp. 12-13.

[157] Ibídem, p. 14.

[158] Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996 [1ª ed. francés, 1993; trad. T. Kauf], p. 15. Independientemente de la fortuna semántica de los términos "pueblo menor" o "literatura menor" empleados por Deleuze (y su amigo Guattari) en diversas instancias, cabe señalar que el autor los contrapone a los pueblos o literaturas dominadores o imperiales, pretendiendo así reivindicar la potencialidad subversiva de la *minoridad* en lugar de su subordinación. Cf. Gilles Deleuze y Féliz Guattari, *Por una literatura menor*, Era, México, 1978 [1ª ed. francés, 1975; trad. J. Aguilar Mora].

Además, el pueblo posible en el mundo novelesco de Lezama, como el que atribuye Deleuze a Herman Melville, "no es un pueblo llamado a dominar el mundo, sino un pueblo menor, eternamente menor, presa de un devenir-revolucionario"[159]. A tenor con estos conceptos, cabe reiterar lo que dice Fronesis sobre el fragmento de pueblo trasplantado en París: "Su tiempo no tiene en realidad ni un antes ni un después, es una isla sin sus tentáculos, ni coralino ni fangoso, que fluye obediente a factores cosmológicos, el viento magnético de la brisa, el fuego de San Telmo brincando como innumerables pájaros, flores y hojas". La *poética alotópica*, la "liberación del aquí", potencia, en fin, la invención de un pueblo, que como vemos, no es una identidad idealizada, sino un fragmento de la ciudad realmente existente ("parte de tu Habana"), tal cual.

¿En qué medida los jóvenes cultores de la poética de la amistad convocados por Oppiano Licario están a la altura de este pueblo que han concebido casi inconscientemente gracias a las artes de la memoria y el verbo, y que "clama por su placenta"? El relato queda inconcluso antes de asumir o dejar de asumir esta interrogante. Pero me atrevo a inferir que la respuesta se relaciona con su capacidad para interpretar y proseguir la vía de transformación que Licario les ha señalado

---

159 Ibídem, p. 15.

a los soberanos iniciados, es decir, "ir más allá de sus límites o de sus fronteras", trascender las condiciones de posibilidad de la polis histórica que, como vemos en el desenvolvimiento de los propios personajes, se relacionan con el orden fundamental del deseo y la creación: el tema de conversación principal, casi único, de los jóvenes amigos, mientras deambulan, como peripatéticos, por calles y parques, no es otro que la conjunción del sexo y el arte. Ellos se alejan de la polis representada en el ágora pública y visible de la universidad, dejan a un lado tanto los cursos como la pugna política, para sumergirse en interminables discusiones sobre el orden íntimo de la república, de sus políticas secretas del eros y la invención imaginaria. No hacen sino "lo difícil", lo soslayado aún por quienes se entregan a otras epifanías del peligro, héroes en la sucesión, príncipes modernos del orden positivo. Ellos son capaces de convocar un pueblo, siempre un fragmento, un núcleo de la población, e imaginar la "placenta" del mismo, en la medida en que acometen la gesta de la imagen encomendada por Licario.

La "placenta" de José Cemí, el protagonista y aglutinante de la cofradía juvenil, la constituye el alto cociente de señorío criollo gestado en su familia, por mor de la poética genealógica que cataliza el segundo nacimiento, el nacimiento *en giro barroco*, del vástago republicano. Si tomamos en cuenta la desconstrucción lezamiana de los

conceptos de "señorío" y "genealogía" que hemos trazado aquí, este origen involucra un paradojismo. José Cemí, pese a la intensidad poética del imaginario familiar y su raigambre en lo más creativo del legado nacional, proviene de una familia burguesa criolla, absolutamente monogámica y convencional, encabezada por un patriarca militar. El joven nunca vive una ruptura edípica o rebelde con este medio, más bien lo asume como escuela ética y estética y le prodiga la más intensa piedad familiar. Desde el punto de vista de cierta dialéctica, se supone que el personaje "niegue" estos antecedentes, como condición de su superación. Sin embargo no hay tal ruptura. El héroe realiza el destino que este ámbito "placentario" le imprime, involucrándose, en la secuela a *Paradiso*, en un *ménage à trois* con Ynaca Eco Licario y Ricardo Fronesis. Fronesis a su vez es amante de Lucía a quien ha embarazado. Ynaca es esposa del ingeniero Abatón Awalobit, pseudónimo de Adalberto, pero está embarazada de Cemí. En carta desde París enviada a Cemí, Fronesis resume así su encuentro con Ynaca: "Conocí por lo profundo a Ynaca. Realizó [conmigo] el ideal paulino de la cópula. Me dijo que ya tú le habías sembrado la semilla. Vas, pues, a ser padre." Fronesis le describe a Cemí en detalle su experiencia sexual con Ynaca y más adelante asegura que Ynaca ha unido a los dos varones: "cuando nos apretamos con Ynaca, esa sensación

disfrutada en común nos debe haber unido una vez más”. Mientras tanto, Foción, que ha vivido el milagro secreto de unirse a Fronesis a distancia, nadando bajo las aguas de la bahía de La Habana, se dirige a París a explorar el significado de esta vivencia erótica con su amigo. Vemos así, como la comunidad de amistad creada por Cemí y sus amigos añade a la *oikeiotés*, es decir, al espacio interior de concurrencia de afinidades con el otro, una práctica corporal y erótica conscientemente asumida como búsqueda que involucra grandes transformaciones de la sensibilidad, el pensamiento y el imaginario heredados. La misma no puede sino implicar una mutación profunda del régimen patriarcal del deseo representado por la familia de Cemí. Sin embargo, como hemos dicho, se aprovecha cada oportunidad que brinda el relato para reafirmar la eticidad familiar criolla de Cemí, como matriz de todo el proyecto vital del protagonista. No vemos por ninguna parte, y en esto Lezama se distancia fundamentalmente de Bataille, ni una dialéctica de ruptura, ni una lógica de la transgresión. ¿Enfrentamos una contradicción lógica? No en esta alegoría barroca. El giro barroco lezamiano, al invertir la metafísica de las determinaciones según hemos examinado antes, y conceder primacía a la poética de la imagen como fragmento, condiciona mutaciones invisibles y contrapuntos complementarios, donde el vacío no es la nada y la nada no es el

vacío, la ausencia convoca la presencia, y cada interrupción es oportunidad de inventar la continuidad. Si leemos con acuidad nos percatamos de que el propio Coronel, al morir, cataliza el juego de las sustituciones al que se lanza Cemí. Oppiano Licario se convierte en mentor y maestro de Cemí a petición del Coronel, y sucede que este escritor solitario, que vive con su madre y hermana hasta su muerte, que "promueve la cópula búdica"[160] y para quien "las covachas del saber occidental, no eran el diapasón fundamental de su saber"[161], es quien concita, póstumamente, la búsqueda erótica de los cinco amigos a través de su hermana Ynaca Eco Licario, quien le sirve de emisaria "paulista". Es decir, ante la muerte y ausencia del padre, surge su remplazo mutante, Licario, el *proton philon* que inspira los secretos designios de una paternidad perdida. Surge también la madre que pronuncia la misión de "lo difícil" como sustituto metafórico del padre muerto. Y cuando muere Licario surge su hermana Ynaca, quien lo reemplaza fundiendo en su cuerpo alegórico las figuras de la hermana, la amante y la madre. La madre, de hecho, a veces figura como la matriz de todas las conversiones: "Quien no se convierte en su madre y no busca a su madre, no ha vivido, no ha justificado el don que le hicieron de

[160] Ibídem, p. 381

[161] Ibídem, p. 326.

vivir"[162] —le revela la vidente (Editabunda) a Fronesis—. Como sugiere la metáfora de la "placenta" antes mencionada, "convertirse en su madre" es crear una "placenta", una praxis creativa y deseante donde engendrar la imagen que, como toda praxis del deseo, debe ser colectiva, debe suponer comunidad de afinidades colectivas, es decir, la amistad. De este modo, en fin, José Cemí y sus amigos crean con sus cuerpos, su imaginación y su pensamiento asumidos como quehacer ético y estético, una "placenta" para el pueblo que a cada paso fabulan. Surgen dos interrogantes cuya respuesta nos aproxima a una definición de la República de la amistad, concebida como producto de una *poética alotópica*, más que utópica. ¿Qué constituye esa nueva "placenta" o praxis de donación por la que clama ese pueblo? ¿Quién es ese pueblo? ¿Es acaso una idealización utópica?

La praxis de Cemí y sus amigos es la invención poética de continuidades en la imagen. Sus búsquedas sexuales, eróticas y artísticas constituyen un laboratorio alegórico posibilitado por el desplazamiento espacio-temporal como "liberación del aquí". Su poética alotópica, de acometer desplazamientos espacio-temporales que tienen más que nada valor alegórico, es su estrategia de pasividad radical[163], su modo de

---

[162] Ibídem, pp. 430-431.

[163] Ver *supra*, nota 17.

entregarse a “la espera, la resistencia y la huída” ya comentadas[164]. Instalar la alegoría de la nación en París es, como dice Lezama sobre *Rayuela*, ”destruir un espacio para construir un espacio, decapitar el tiempo para que el tiempo salga con otra cabeza”. Con ello la polis realmente existente (siempre fragmentaria) se imagina otra, de otra manera. Mientras recorren París, los jóvenes cubanos iniciados en el señorío barroco de Licario se dicen: “Vamos a ver qué podemos encontrar por las calles que nos haga repensar y enseñar de nuevo a la Orplid, las ciudades que hay que reconstruir”[165]. Pero esto no significa que los anime un espíritu de vanguardia. Fronesis, de hecho, denuesta con vigor el vanguardismo de varios conocidos en París:

> Vuestro non serviam no está acompañado por el eros. Son un aparte, pero sin irradiación ni vasos comunicantes. […] Son el pequeño desierto que cada barrio ofrece, instalan un estilo de vida que se fragmenta, que fluye, donde todo se hace irreconocible. En ese desierto han perdido el “otro”, en la arena que los rodea es la misma cal de la muerte.[166]

[164] Ver *supra*, nota 40.
[165] Ibídem, p. 395.
[166] Ibídem, p. 397.

Por eso, si nos atenemos a la concepción política insinuada en la escritura lezamiana, no colocaríamos a estos forjadores de la poética de la amistad inspirados por Oppiano Licario en la línea de avanzada, liderando al pueblo en la acción, sino en la retaguardia, señoreando las ruinas de la memoria, cuidando los fragmentos de la imagen y el lenguaje, gestando con su búsqueda erótica y la alegoría de la creación que esa búsqueda representa, una placenta gestativa de comunicación en la que, como dice Deleuze, se inventan pueblos, no nuevos, ni utópicos, sino menores, casi invisibles, en devenir-revolucionarios por gracia de su ser tal cual. Ellos integran una retaguardia de la "fe en el otro" que halla su medio en el acto de comunicación como acto gratuito (en el sentido próximo a Bataille), y que según lo resume el legado de Licario consiste en… "Volcar nuestra fe en el otro [;] esa fe que sólo tenemos desplegada, errante o conjuntiva en nosotros mismos, es una participación en el Verbo, pues sólo podemos tocar una palabra en su centro por una fe hipertélica, monstruosa, en las metamorfosis del leyente…"[167].

Tocar la palabra en su centro es el móvil consustancial a la alegoría de la cópula, en cuanto entraña una gnoseología de la participación ("en el Verbo") en el otro. Es acto de señorío elemental de los *licarianos,* que se

---

[167] Ibídem, p. 258.

manifiesta claramente en Fronesis: "Una de las muestras de su señorío era la sacralización del acercamiento a las personas, algo muy semejante le pasaba con la escritura, le daban deseos de soplarlas, para que su copulación fuera más frenética"[168]. En su entusiasmo por la alegoría de la cópula, los *licarianos* a veces asumen un tono milenario semejante a los antiguos gnósticos practicantes de la cópula sagrada. Ynaca, quien nos recuerda a la Maga de Rayuela, pero que asume aquí un magisterio y señorío inexistentes en el personaje de Cortázar, proclama ante un inminente encuentro erótico con Cemí: "Ahora comprendo por la cercanía de usted, que nosotros dos aliados en el reino de la imagen seríamos la nitroglicerina de las transmutaciones, algo así como el descubrimiento de las cadenas nucleares del mundo eidético, haciendo de nuestros pensamientos homúnculos jugadores"[169]. A lo que agrega, incluyendo a Licario: "Somos la otra trinidad que surge en el ocaso de las religiones"[170]. Fronesis comparte el entusiasmo de Ynaca: "Así como el hallazgo del electro de la energía le dio al hombre el dominio de la naturaleza naturalizante, una metáfora de la cópula sería la única gran creación posible

---

[168] Ibídem, p. 352

[169] Ibídem, p. 313.

[170] Ibídem, p. 314.

frente a la destrucción total que se avecina"[171]. Mohamed el egipcio, personaje muy cercano al círculo *licariano* de Cemí, Fronesis, Foción, Lucía e Ynaca, y cuya eventual incorporación al mismo queda a cargo de las páginas nunca escritas del relato, pronuncia discursos igualmente milenarios, aunque algo más próximos a esa figura del Príncipe Moderno (a quien los *licarianos*, como vimos, no repudian pero que tampoco reclaman para sí, a menos que no pase por la mediación de la imagen que la muerte sacrificial le regalaría). Dice Mohamed a Fronesis, esta vez sí sonando más *licariano* (y lezamiano) que nunca:

> Si nuestra época ha abrazado una indeterminable fuerza de destrucción, hay que hacer la revolución que cree una indeterminable fuerza de creación, que fortalezca los recuerdos, que precise los sueños, que corporice las imágenes, que le dé mejor trato a los muertos, que le dé a los efímeros una suntuosa lectura de transparencia, [pero] permitiéndole a los vivientes una navegación segura y corriente por ese tenebrario, una destrucción de esa acumulación, no por la energía volatizada por el diablo, sino por un cometa que los penetre por la totalidad

[171] Ibídem, p. 382.

> de una médula oblongada, de un transmisor que vaya de lo táctil a lo invisible […].[172]

La revolución *licariana* según expresada por estas palabras de Mohamed que Fronesis acoge, opera en la retaguardia de los recuerdos, los sueños, los muertos y los efímeros, y guarda con los vivientes una relación comunicativa de impronta estética e imaginaria, que apuesta al poder de participación y de emancipación de la praxis poética en sentido amplio, corporal y espiritual.

El pueblo *menor*, en el sentido de no-dominador, de pluralidad no hipostasiable por la voluntad de dominio o por el nomos de la tierra, que los *licarianos* deben descubrir como si les retornara en los sueños y recuerdos, adquiere un rango imaginario prominente gracias a la traslación *alotópica* que lo incorpora al sentido de “espera, huída y resistencia”. Pero la comunidad de la amistad poética, sólo guarda una relación de simbiosis participativa con esta población con la que se identifica, la cual provee “una posible constante dentro de la población flotante”[173]. Este “núcleo poblacional” alegóricamente trasladado, no constituye una masa a movilizar ni un instrumento de legitimación o de soberanía objetiva, es simplemente el espacio “otro” que

---

172 Ibídem, p. 215.

173 Ibídem, p. 386.

todo ejercicio comunicante instaura, puesto que como tal, se funda, según Deleuze, en el vector irrefragablemente colectivo del deseo y el delirio creador. De ningún modo el relato idealiza a este pueblo como sujeto emancipador ni asidero del hombre nuevo, sino que lo valora en su ser tal cual, pleno de personas singulares irreductibles a una identidad monovalente:

> Sus antiguas amistades del solar habían cambiado de espacio, un tanto mágicamente. Acostumbrados a vivir en promiscuidad, procuraban siempre juntarse, buscar un motivo central donde ellos pudiesen sentarse o saltar. Es raro que todos hubiesen ido a parar a París, que por aquellos años tenía un poderoso centro lo mismo para el hombre de la calle que para el que buscase romper sus planos en geometría y nuevas dimensiones. Unos vivían la misma vida que hubiesen podido vivir en La Habana, vulgar, rota, con cotidianidad oficiosa. Otros, iban de sorpresa en sorpresa, más o menos inútiles, como en una montaña rusa.[174]

La República de la amistad imaginada en la secuela a *Paradiso* que lleva como título el nombre de Oppiano Licario, nada menos que el

---

[174] Ibídem, p. 453.

proton philon, el amigo originario y señor barroco magisterial que inspira e inicia la secta licariana, constituye, en suma, una aportación del poeta al pensamiento de la polis que en ocasiones se le culpó de evadir. Juzgo que el tanteo de sus tenues contornos, recortados casi en negativo, y con oblicuo perfil, sobre el contexto histórico-político que hemos señalado, nos permite resumir algunos de sus rasgos:

1. Es una república propia de la praxis poética que le hace contrapunto a la república positiva sin reclamar una dialéctica de negación o superación.
2. Su figura aglutinante es el señor barroco, que no reclama sino la soberanía interior compartida con el otro, y no necesariamente disputa la soberanía objetiva del Príncipe Moderno.
3. El Príncipe Moderno se incorpora al legado de la imagen, el sueño y el recuerdo propios de la República de la amistad, sólo con la mediación de su muerte sacrificial. Igual sucede con el héroe positivo, cuando se transmuta en héroe *en la imagen*.
4. La República de la Amistad no se aísla de la república positiva ni la repudia, mas establece con el espacio público que le corresponde, una relación de "espera, huída y resistencia".

5. Constituyen la república de la amistad sus guardianes o cuidadores poéticos y el pueblo realmente existente que siempre les retorna en sus sueños e imágenes.
6. No existe relación de vanguardia, soberanía, hegemonía ni dominio entre los cuidadores de las ruinas, los sueños y las imágenes y el pueblo que fabulan, sino una ética de la comunicación, la donación y el cuido del patrimonio poético.
7. La República de la amistad corresponde más a una alotopía, una "liberación del aquí", un tropo de desplazamiento alegórico fundado en una gnoseología de la participación en lo conocido y desconocido, en lugar de una epistemología de la posesión del conocimiento.
8. La República de la amistad desconstruye así el nomos de la tierra y la colonialidad del poder, y en desvío de la política como definición del enemigo, propone una política de la amistad.

La República de la amistad, para terminar, posee una estructura dual compuesta de dos espacios, con atributos contrastivos y complementarios:

República de la amistad en
Paradiso/Oppiano Licario

Comunidad popular ("núcleo poblacional")
1. Ser tal cual
2. Práctica de la heterogeneidad
3. Genealogía de la eticidad
4. Exigencia moral

::

::

Comunidad poética de la amistad
1. Afinidades electivas (*oikeiotés*)
2. Praxis erótico-artística e intelectual
3. Genealogía de la eticidad
4. Cuido – "placenta"

(Las comunidades poéticas de la amistad figuran en la base del esquema, por ser subterráneas, invisibles, no necesariamente públicas. Sólo ejercen soberanía poética sobre sí mismas y donan su praxis de comunicación. Son el ámbito soberano del señor barroco. Distante y por encima del esquema, en la superficie de lo público, se levanta la república positiva del Príncipe Moderno.)

Guaynabo, Puerto Rico, junio de 2007

El autor

Juan Duchesne-Winter hace parte de esa cada vez más rara especie de académicos que todavía logra combinar la creación de composiciones inspiradoras –tanto de crítica literaria como de análisis de la cultura y la política– y la enseñanza universitaria. Porque su escritura evita aquel inflado valor a menudo honrado en los claustros: el cliché promocional, el lugar común, la repetición automática. Para fortuna de quien lo lea, él ha decidido cultivar bajo su amparo muchas de las virtudes del buen artesano. Doctorado en Lenguas y Literatura Hispánicas en la State University of New York at Stony Brooks (1984), ha sido catedrático en el Departamento de Español de la Universidad de Puerto Rico por cerca de dos décadas; en la actualidad se desempeña como profesor en el

Department of Hispanic Languages de la University of Pittsburgh. Nos contentamos con enumerar enseguida los títulos de sus últimos libros haciendo omisión de sus numerosos ensayos, artículos y reseñas compuestos para diversas revistas y periódicos: *"Equilibrio encimita del infierno": Andrés Caicedo y la utopía del trance* (Cali, archivos del Índice, 2007), *Fugas incomunistas. Ensayos* (San Juan, Vértigo, 2005), *Ciudadano insano: ensayos bestiales sobre cultura y literatura* (San Juan, Callejón, 2001), *Política de la caricia* (Universidad de Puerto Rico/Editorial Libros Nómadas, San Juan, 1996), *Narraciones de testimonio en América Latina* (San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992); en estos momentos termina el estudio titulado *Ficciones antinómicas y potencia de comunidad en la literatura latinoamericana*. Su publicación más reciente es el libro de relatos *Gotcha* (San Juan, Tal Cual, 2008).

Índice

Del príncipe moderno al señor barroco:
la república de la amistad en *Paradiso,*
de José Lezama Lima

I Señor Barroco/*Proton philon*

II Advenimiento y placenta
Confluencia y nacimiento
Señorío doméstico y proto-política
Mutación del padre

III Más acá del Príncipe

IV Alotopía

El autor